国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地

首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



樂府學

第十一辑

吴相洲 主编

社会科学文献出版社

SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地

首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



吴相洲 主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目（CIP）数据

乐府学.第11辑/吴相洲主编.—北京：社会科学文献出版社，2015.6

ISBN 978-7-5097-7616-2

Ⅰ.①乐… Ⅱ.①吴… Ⅲ.①乐府诗-诗歌研究-中国-古代 Ⅳ.①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第113638号

乐府学（第十一辑）

主　　编／吴相洲

出 版 人／谢寿光
项目统筹／宋月华　吴　超
责任编辑／吴　超

出　　版／社会科学文献出版社·人文分社（010）59367215
地址：北京市北三环中路甲29号院华龙大厦　邮编：100029
网址：www.ssap.com.cn
发　　行／市场营销中心（010）59367081　59367090
读者服务中心（010）59367028
印　　装／三河市尚艺印装有限公司

规　　格／开　本：787mm×1092mm　1/16
印　张：22.25　字　数：367千字
版　　次／2015年6月第1版　2015年6月第1次印刷
书　　号／ISBN 978-7-5097-7616-2
定　　价／79.00元

余恕诚先生关于乐府学研究的信函



安徽師範大學中國詩學研究中心
Chinese Poetry Research Center,Anhui Normal university
241000 安徽省芜湖市北京东路1号
No.1,Beijing East Road,Wuhu,Anhui Province 241000,P.R.CHINA
Tel/Fax:(0553)3823574 E-mail:sxzx@mail.ahnu.edu.cn.
http://www.shixue.net

张煜先生：

您好！赐寄您与智安先生的大著奉到，非常感谢。

相洲与您及曾智安等先生从事乐府学研究，成果累累，使沉寂数百年的乐府学重新放出光芒。有力地推动了相关学科研究的进展，令人敬佩！弟在乐府学方面，过去明知重要，但总觉艰深难入，以至至今仍所知甚少。您的大著，当认真学习。

对于乐府学，除了深入发掘研究之外，可否撰写一些通俗的、适合大学生与中小学老师阅读的书籍，把提高和普及结合起来，这样影响与贡献会更大。

祝

研祺！

余恕诚奉

2009.11.25

目　录

文学研究

Contents

乐府学史

现代乐府学史概述

吴相洲（北京，首都师范大学文学院，100089）

作者简介：吴相洲，男，1962年9月生，辽宁省义县人。1995年毕业于北京大学，获文学博士学位，导师为陈贻焮和葛晓音先生。现为首都师范大学文学院二级教授、首都师范大学国学院院长。主要社会兼职有乐府学会会长、中国唐代文学学会副会长、中国王维研究会会长、《唐代文学研究年鉴》主编。主要著作有《中唐诗文新变》《传统的批判》《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》《永明体与音乐关系研究》《中国诗歌通史·唐五代卷》《乐府歌诗论集》等。

民国成立至今百余年间，乐府学从传统走向现代，情况发生了很大变化：宫廷乐府活动宣告结束，相关记录研究已无从谈起；受西学观念和方法影响，增添了很多新的内容。故本文从文献、音乐、文学三个层面进行总结。因受社会总体环境影响，大体呈现前30年相对冷清，中间30年论题单一，后30年丰富转型，近十几年走向自觉的格局，时间上与1912～1949年、1950～1976年、1977～2000年、2001年至今四个时期基本相当。港台及海外乐府学研究环境不同，为方便比较，也按四个时期介绍。

一 1912～1949年

民国30多年间，乐府学虽然受关注程度远远比不上诗经学、楚辞学、词学，但某些方面研究已经相当深入，其中尤以作品笺注和诗史写作成绩最为突出。西方文学批评观念和方法被大量引入，“民歌”“乐府文学”等概念被广泛使用，一些新问题纳入了学人视野。陆侃如、黄节、罗根泽、

萧涤非、余冠英等人以治乐府名家。乐府学研究基本上完成了由传统到现代的转换。

（一）文献研究

民国时期学人仍然沿袭清人笺注乐府传统，涌现出一批笺注成果。如平步青《乐府本事》[①]、陆侃如《乐府古辞考》[②]、刘雪樵《汉代乐府的解释》[③]、夏敬观《汉短箫铙歌注》[④]《宋书乐志相和歌十三曲校释》[⑤]、曲滢生《汉代乐府笺注》[⑥]、黄节《汉魏乐府风笺》[⑦]、闻一多《乐府诗笺》[⑧]、王越《汉代乐府校释》[⑨]《汉代乐府释音》[⑩]、朱建新《乐府诗选》[⑪]、彭丽天《乐府诗集古辞校正》[⑫]《乐府古辞考补》[⑬]、吴慧星《乐府古辞考》[⑭] 等。

这些笺注成果呈现以下几个特点：对象仍以汉魏乐府为主，但经学阐释成分大为减少；沿用古人笺证方法，但也加入了现代学术思维；笺注水平很高，甚至超过清人。

例如汉铙歌，历来号称难解，清人曾为此倾注许多心力，民国学人继续进行笺证。如夏敬观《汉短箫铙歌注》，先论铙歌性质，继而一一解读：训读文字，联系史实，辨析前说，自成一论。类似成果还有谭献《汉铙歌十八曲集解》[⑮]、胡芝新《汉铙歌十八曲集注》[⑯] 等。其他难解乐府也有人

① 大东书局，1924。
② 商务印书馆，1926。
③ 《岭南大学南风》第3～4期，1930年12月。
④ 商务印书馆，1931。
⑤ 《艺文》第5卷第5～6期，1936。
⑥ 百城书局，1933。
⑦ 台北，学海出版社，1990。
⑧ 《国文月刊》第3、4、8、11、13、25期，1940年10月～1944年1月。见《闻一多全集》，湖北人民出版社，1993。
⑨ 《文史学研究所月刊》第4卷第4～5期，1933年10～11月。
⑩ 《中山大学文史所月刊》第2卷1～2期，1933年10～11月。
⑪ 中正书局，1936。
⑫ 《清华学报》第12卷第1期，1937年1月。
⑬ 《大公报·图书副刊》第165期，1937年1月14日。
⑭ 《中国文学（温州中学）》第2期，1934年12月。
⑮ 《青鹤》第4卷第20～22期，1936年9～10月。
⑯ 《文学年报》1936年第2期。

触及。如孙楷第《晋杂舞歌辞的章句》[①]、《宋书乐志今鼓吹铙歌词考》[②]、《宋书·乐志“铎舞歌诗二篇考”》[③]，解读晋杂舞歌辞和宋鼓吹铙歌。这些作品历来难解，沈约《宋书·乐志》就说宋鼓吹铙歌“乐人以音声相传，训诂不可复解”。[④] 孙楷第对此进行解读，结论虽然未必人人认可，但解读方法很有启发意义。20 世纪末 21 世纪初学界曾兴起了一股解读乐府难题热潮，孙楷第等民国学人是有开启之功的。

某些名篇考证还引起了后来学界的长期论争。如罗根泽《〈胡笳十八拍〉作于刘商考》[⑤] 一文认为《胡笳十八拍》作者并非蔡琰，应是刘商。这一问题 1950 年曾有激烈争论，“文革”期间略有停歇，80 年代论争再起。一时之间见诸报刊文章多得难以计数。罗根泽《木兰诗作于韦元甫考》[⑥]、曲滢生《木兰诗的时代》[⑦]、杨无恙《木兰诗考》[⑧]、抱一《花木兰从军时地考释》[⑨]、荣钟麟《木兰从军时地之商榷》[⑩] 有关《木兰诗》诸问题的讨论，50 年代以后也长期被学界关注。何裕有关《陌上桑》的 4 篇文章《陌上桑本事辨证》[⑪]、《陌上桑时代商榷》[⑫]、《陌上桑异名考释》[⑬]、《陌上桑疑义诠释》[⑭] 也开启了 50 年代到 80 年代有关论争。南朝一些清商曲调也有人作系列考证。如雨亭《懊侬歌小考》[⑮]、《阿子头及欢闻歌小考》[⑯]、《乌夜啼小考》[⑰]，王运熙《乐府〈前溪歌〉杂考》[⑱] 等。而程会昌

---

① 《经世日报·读书周刊》第 40 期，1947 年 5 月 21 日，收入其《沧州集》，中华书局，2009，第 315～320 页。

② 《经世日报·文艺周刊》第 3 期，1946 年 9 月，收入其《沧州集》，第 321～323 页。

③ 《学原》第 1 卷第 5 期，1947。

④ 沈约：《宋书》第 22 卷，中华书局，1974，第 660 页。

⑤ 《朝华》第 2 卷第 1～2 期，1930 年 11 月。

⑥ 《朝华》第 2 卷第 3 期，1930 年 12 月。

⑦ 《历史与考古》第 4 期，1937 年 6 月。

⑧ 《学海》第 1 卷第 3 期，1944 年 9 月。

⑨ 《中央日报》1946 年 12 月 7 日。

⑩ 《中央日报》1946 年 12 月 29 日。

⑪ 《经世日报·读书周刊》第 75 期，1948 年 1 月 21 日。

⑫ 《经世日报·读书周刊》第 80 期，1948 年 3 月 3 日。

⑬ 《经世日报·读书周刊》第 82 期，1948 年 3 月 17 日。

⑭ 《经世日报·读书周刊》第 83 期，1948 年 3 月 24 日。

⑮ 《中央日报》1947 年 5 月 19 日。

⑯ 《中央日报》1947 年 6 月 2 日。

⑰ 《中央日报》1947 年 12 月 31 日。

⑱ 《国文月刊》第 75 期，1949 年 1 月。

《曹孟德〈蒿里行〉“初期会孟津乃心在咸阳”解》则是对一首乐府诗本事的考证。陈寅恪《白香山新乐府笺证》[①] 采用诗史互证方式解读白居易新乐府，是其倡导解诗方法的有力尝试。这些成果说明民国学人在乐府解读上见识高远，方法多样。

笺注著作以下几种值得特别重视。

陆侃如《乐府古辞考》[②]。作者认为，《乐府诗集》虽是一部编纂相当完备的书，但仍然存在许多缺点，如个别曲调误入他类、古辞拟作排列颠倒、将不入乐之谣谚列入乐府、成书后数百年研究成果无法进入，等等。从创制、模拟、入乐、不入乐等维度来看乐府，其含义也非常混乱。他主张将琴曲歌辞、杂歌谣辞、近代曲辞、新乐府辞四类排除在乐府之外，所以专取乐府郊庙、燕射、舞曲、鼓吹、横吹、相和、清商七类歌辞进行考证。考证先引前人见解，再加上自己按语，征引丰富，考证细致。它是为民国时期出现较早规模较大的乐府笺注著作。

黄节《汉魏乐府风笺》[③] 沿袭古人以乐府比附《诗经》传统，以郊庙歌辞当颂，以燕射歌辞当雅，以相和歌当风，取汉魏相和歌辞注释，兼及少数杂曲歌辞。章节亦以“汉风”“魏风”标示。但笺证中已经去掉了经学阐释成分。笺证多引前人成果，时加自己按语，标之以“节笺”“节释言”字样。一部书中可见多种意见，方便学人研读。

曲滢生《汉代乐府笺注》[④] 选汉代郊庙歌辞、鼓吹曲辞、相和歌辞、杂曲歌辞进行注释。笺证文字不多，且多引《乐府诗集》及《汉书》颜师古注、《文选》李善注以及明清以来如朱嘉徵、朱乾、陈本礼、王先谦，近人黄节见解。

朱建新《乐府诗选》[⑤] 将乐府区分为入乐作品（古辞）和非入乐作品（非古辞），郊庙、燕射、舞曲、琴曲歌辞一概不录。书中选注少量宋代乐府。一些非乐府诗也被选入，是其最大瑕疵。注释文字简单，且很多作品没有注释。

闻一多《乐府诗笺》选 39 首汉乐府笺证。时引清人成果，但无清人

---

① 《清华大学学报》1948 年第 2 期。

② 商务印书馆，1926。

③ 北京大学出版组，1924 年印本。

④ 百城书局，1933。

⑤ 中正书局，1936。

经学阐释成分，重在求真求实。文献征引异常丰富，令人目不暇接，却均能支撑论断。时用音韵训诂方法以佐证。如《日出入》中“六龙之调使我心若”句，作者认为“若”应作“苦”。理由之一是“古韵鱼部入声字，多不与平上去相叶，此本以苦下为韵，今作‘若’，则失其韵矣。”[①] 所笺乐府篇目虽然不多，但水平大有超越清人之势，后人阅读整理这些作品，应对闻氏见解予以高度重视。

余冠英1926年所作《乐府诗集作家姓氏考异》[②] 将《乐府诗集》所收曲辞作者与传世其他总集、别集著录作者差异一一列举。这是首次对《乐府诗集》文献所做的专题研究。

民国时期日本乐府文献研究成果很少，但也有像高仓克己《关于乐府诗集的本辞》[③] 这样触及乐府学文献研究核心问题的文章发表。

（二）音乐研究

民国时期，吴梅治词学，王国维治曲学，都从音乐角度着眼。同样，也有学人从音乐角度研究乐府。以下介绍两种：

王易《乐府通论》[④] 设“述原”“明流”“辨体”“征辞”“斠律”“余论”等章。“述原”从礼乐角度讲乐府起源；“明流”概述由汉到宋乐府活动演变概况；“辨体”论乐府分类，并以表格形式列举各代歌辞；“征辞”评点各类歌辞艺术特色，并例举诗作；“斠律”阐述乐府相关音乐史知识；“余论”对有志于乐教者提出“明本”“知方”“立制”三点希望。书中所述多为古籍所载之乐府常识，但从乐府特性着眼，从源流、体制、文辞、声律等角度论述乐府，于传统乐府学最为接近，与其他学人但以西方文学观念观照乐府文学价值很不相同。

朱谦之《中国音乐文学史》[⑤] 中第五章《论乐府》、第六章《唐代歌诗》，都强调从音乐角度考察诗歌，触及乐府一系列音乐问题。如考证“节”“解”“谱”含义，论述“四弦曲”“相和曲”“吟叹曲”“大曲”与相和五调关系，考察王维、李益、元稹、白居易、刘禹锡、张祜等人诗作

---

① 《闻一多全集》第四卷，三联书店，1982，第100页。

② 收入其《汉魏乐府诗论丛》，台北，棠棣出版社，1952。

③ 《立命馆文学》第4卷第5期，1937年5月。

④ 上海神州国光社，1933。

⑤ 商务印书馆，1935。

入乐情况等。作者特别强调音乐研究立场，所以经常随意贬低排斥那些已经失去音乐形态或尚未获得音乐形态的诗作。如谓拟古乐府为“假乐府”，新乐府不入乐，均不该称作乐府，“极端反对”崔豹、吴兢等人仅从义理角度解释乐府。还说：“《文选》很多是文人无聊的作品不关性情，所以不可歌唱，所以这部书无价值。”[①] 作者从《太平御览》里发现隋末人作有《乐部》一书，并从《册府元龟》中辑录出数条，从《宋书·乐志》中考证曹植《七哀诗》为乐府等，类似考证很有价值。

民国时期研究乐府音乐问题论文也有一些。如黄节、朱自清《乐府清商三调讨论》[②] 讨论相和歌与清商三调关系，孙楷第《梁鼓角横吹曲用北歌解》[③] 探讨北朝传入南朝横吹曲音乐性质，彭仲铎《张骞得曲李延年造新声事辨伪》[④] 辨析李延年因张骞出使西域带回《摩诃兜勒》曲而造新声二十八解事真伪，汪世清《鼓吹与铙歌》[⑤] 辨析鼓吹与铙歌关系，张长弓《论汉乐府中的赵代秦楚之讴——读闻一多的什么是九歌后》[⑥] 论汉代乐府采诗时对各地音乐吸收，等等。有些问题引发了多人讨论。如相和歌与清商三调关系，梁启超、陆侃如、逯钦立等人都曾发表自己见解，成为民国乐府学研究一桩公案。其实，相和歌以表演方式命名，清商三调以调式命名，二者不在同一个层面命名，二者之间不是非此即彼的关系，也不是前后继承的关系。这种争论多半是因为文学研究者不熟悉音乐所致。

民国时期，大学学科设置均仿照西学，文学与音乐被划为两个不同学科，这或多或少影响了人们从音乐角度研究乐府：文学研究者觉得没有必要去研究，音乐研究者很少关注具体音乐作品。音乐学界因普遍接受西方音乐学观念和方法，将中国音乐史纳入到西方音乐学言说体系，人们更愿意关注乐学、律学、乐器、制度等问题，很少关注具体乐府作品音乐形态。例如王光祈《中国音乐史》[⑦]，是这一时期问世的一部重要中国音乐史，完全根据西方音乐观念和方法来看中国音乐史，与古人谈音乐有很大区别，关注的都是“律”“调”“谱”“器”“乐队”“舞乐”“歌剧”“器

① 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海人民出版社，2006，第159页。
② 《清华周刊》第39卷第8期，1933年3月。
③ 《燕京学报》第16期，1934，收入其《沧州集》，第328～332页。
④ 《学艺》第15卷第5期，1936年6月。
⑤ 《申报·文史》第22期，1947年5月8日。
⑥ 《东方杂志》第44卷第10期，1948年10月。
⑦ 中华书局，1934。

乐”等问题。这些基本上停留在技术层面，至于中国历史各个时期有什么音乐活动和作品，书中则没有多少叙述。王光祈对中国音乐史的描述开创了国人描述中国音乐史的范式，此后古代音乐史学界一直把研究重点放在这些技术层面上。由于很少描述具体作品音乐形态，因此这些音乐史研究成果，对于乐府学研究借鉴价值主要在知识层面。换言之，音乐史家重在描述音乐史，不在具体音乐作品，对于众多乐府诗所属音乐机制、特点、传播方式、沿革过程以及这些因素对诗歌的影响等，揭示得不够系统，也不够深入。音乐史家成果只能作为乐府诗研究基础，文学史家尚需在此基础上继续前行，在揭示具体乐府作品音乐形态上下大气力。

这一时期日本汉唐音乐史研究成果对于乐府学研究参考价值更直接一些。如泷辽一《作为匈奴音乐的鼓吹曲》① 《三国时代鼓吹乐的文学史意义》②《关于魏晋时代鼓吹乐》③ 《魏晋时代的雅乐》④ 等，均研究乐府音乐问题。岸边成雄《唐代音乐文献解说》⑤《燕乐名义考》⑥ 是考察唐代音乐文献和燕乐的。其《隋唐燕乐调研究》⑦ 继清人凌廷堪之后继续研究隋唐燕乐调。有“隋代前后调的意义之变迁”“隋代之龟兹乐调”“唐代之燕乐”“燕乐二十八调”“燕乐调之律”“唐乐调之后继者”“燕乐调与琵琶调之关系”等章。林氏从技术入手，证之以出土文献，与凌氏仅据传统文献发掘寻绎不同。燕乐与近代曲辞关系密切，林氏这些工作对描述近代曲辞音乐形态很有借鉴意义。

（三）文学研究

相比文献和音乐研究，民国时期乐府文学研究成果要多很多。其中乐府文学史写作成就最大，罗根泽《乐府文学史》、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》两部百年来影响最大的乐府文学史都作于这一时期。

乐府文学史写作与新式大学课程设置有关。20 世纪以来，新式大学纷纷建立，文学史是国文系主要课程，高校教师为了教学需要，写下了大量

---

① 《史学杂志》第 48 卷第 7 期，1937 年 7 月。

② 《加藤博士环历纪念东洋史集说》，东京，富山房，1942。

③ 《史学杂志》第 51 卷第 7 期，1940 年 7 月。

④ 《东亚论丛》第 5 期，1941 年 11 月。

⑤ 《东洋音乐研究》Vol. 1 （1937 ~ 1938），No. 1 P 69 ~ 73。

⑥ 《东洋音乐研究》Vol. 1 （1937 ~ 1938），No. 2 P 9 ~ 36。

⑦ 郭沫若译，商务印书馆，1955。

文学史。从1904年林传甲《中国文学史》出版开始，到30年代出版了20多部文学史，“谢无量、曾毅、顾实、葛尊礼、王梦曾、张之纯、汪剑如、欧阳溥存、蒋鉴璋、谭正璧、胡怀琛、凌独见、周群玉、赵景深、刘麟生、郑振铎、穆济波、胡小石等均有文学史的著述”。[①] 这些文学史或详或略，都曾述及汉唐乐府。如郑振铎《插图本中国文学史》[②] 规模较大，对汉唐乐府叙述内容最多。刘大杰《中国文学发展史》最为晚出[③]，乐府诗发展进程描述也最为清晰。胡适《白话文学史》将大部分乐府当作白话文学予以描述。陆侃如、冯沅君《中国诗史》[④] 于汉代诗歌史部分直接取名《乐府》。朱谦之《中国音乐文学史》所持概念虽然与乐府不同，但所述汉唐音乐文学也是以乐府为主。

梁启超《中国之美文及其历史》[⑤] 第一章“古歌谣及乐府”，第一节“秦以前之歌谣及其真伪”，第二节“两汉歌谣”，列举作品，辨析真伪，评点艺术。第三节“汉魏乐府”，先介绍汉代到明代重要乐府学著作（是现代学人较早所列乐府学研究书单），然后列举各类歌辞，阐发主旨，品评诗艺，归纳诗史意义。梁启超是学问大家，论述有气象，目光很敏锐，善于揭示问题，也敢于下结论。如考察荀勖《荀氏录》、张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》与智匠《古今乐录》关系时指出，《乐府诗集》中所引前三录皆出自《古今乐录》所引。他认为《乐府诗集》中近代曲辞、新乐府辞、杂歌谣辞均非真正之乐府，舞曲、琴曲在古代有曲无辞，狭义乐府只有郊庙、燕射、鼓吹、横吹、相和、清商、杂曲七种。他又辨析相和歌与清商三调关系，与黄节、朱自清相关讨论相呼应。书中两次谈及乐工随意改作歌辞事，是余冠英《乐府歌辞的拼凑与分割》论文之前，对问题论述较多的学人。

罗根泽《乐府文学史》[⑥] 则是专门描述乐府文学史的著作。著作以汉唐乐府文学史为描述对象，是其《中国文学史类编》总体计划（歌谣、乐府、词、戏曲、小说、诗、赋、骈散文）中的一部。关于写作分体文学史

---

① 张首映：《谢无量〈中国文学史〉提要》，乔默主编《中国二十世纪文学研究论著提要》，北京大学出版社，1994，第4页。

② 朴社，1932。

③ 上卷完成于1939年，下卷完成于1943年，1949年初版。

④ 大江书铺，1931。

⑤ 中华书局，1936。

⑥ 文化学社，1931；东方出版社，1996。

原因，他在前言中有这样的阐述："我相信一种文学的变迁的原因，和并时的其他文学的影响，终不及和前代同类文学的影响大。……所以我的《中国文学史类编》，是'以类为经，以时为纬'；'以类为编，以时为章'。指望读者一方面得到各类文学的竖的概念，一方面也得到全部文学的横的概念。"[①] 他不赞同梁启超、陆侃如将琴曲歌辞、杂歌谣辞、近代曲辞、新乐府辞排斥在乐府之外："今案治乐府有两种立场，一曰音乐，一曰文学。以音乐为立场，则所谓《新乐府》者，自然可废。岂惟《新乐府》，魏晋之作，其不入乐者，亦当可废。即其入乐者，每多与本辞不同，则凡非本辞亦可废。若以文学为立场，则凡仿效乐府之作，皆当目为乐府文学。兹编乃述乐府文学，非论乐府声调，故不能去《新乐府》。郭氏概以类分，非以时分，独《近代曲辞》，以时为类，与其体例实有未合。但于治乐府文学流变，颇为便利，故吾侪亦乐与赞同。"[②] 书中没有使用"民歌"一词，代之以"平民所作乐府"。由于强调作乐府文学史，所以有意忽略乐府音乐特性，使文学史描述陷入了平面化。至于把音乐当作了文学创作的束缚，说唐代古题乐府不入乐正好促成了乐府文学创作解放，更有失偏颇了。

萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》[③] 较为晚出，成就也最高。该书是作者于1933年在清华研究院随黄节读研究生时所作毕业论文。书前有黄序，即导师黄节为其论文所作《审查报告》。报告中一一列举论文创新之处。该书分6编27章，详细描述由汉到隋乐府文学发展历程。描述除了介绍一个时期乐府文学概况，还就一些有价值问题展开讨论。如乐府起源问题、相和歌与清商三调关系问题、房中乐含义问题、汉铙歌解读问题、晋多叙事乐府问题、乐府和声与词的起源问题、"盐"的含义问题、乐府诗声律演变问题，等等。乐府研究很多重要问题，或由该书首次提出，或有虽非首次提出，但能提出己见。微瑕处在于受阶级分析学说影响，时常强调贵族平民之分，大量使用"民间乐府"之类概念。其实只有成为宫廷表演曲目才叫乐府，何来"民间乐府"？

刘永济《十四朝文学要略》[④] 是其东北大学任教时讲义。书中卷二设

① 罗根对：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第2~6页。

② 罗根泽：《乐府文学史》，第16页。

③ 中国文化服务社，1944。

④ 作于1946年以前，中国文化服务社，1946年第2版。

“汉乐府三声之消长”一章，论两汉乐府；“南北风谣特盛及乐声流徙之影响”一章，论魏晋南北朝乐府。描述以排列资料加按语形式进行，资料有力，持论精要，两章合起来可视作一部小型汉魏六朝乐府诗史。其《唐乐府纲要》也是在东北大学任教时讲义。前论部分论汉隋乐府诸问题，本论部分论唐代乐府五个问题：（1）武德、贞观间董理旧乐及新制乐章；（2）开元、元和间乐府之盛况；（3）元和以后乐府之衰变；（4）诗余之远源与近因；（5）唐末五代诗余略述。论述多排列资料，间以按语，点出唐代乐府发展筋脉。以诗余接谈乐府，可见乐府与曲子词嬗变之轨迹。书中所论皆先描述乐府活动，再谈乐府之文学价值及历史发展脉络，与仅从文学层面描述乐府相比，更接近古乐府学。这些讲义应该作于1931年“九一八事变”以前，当时对乐府有此明确意识确属难能可贵。更值得称道的是刘氏晚年注意到了“乐府学”这一概念。其《默识录》卷二“李白之乐府学”条云：“《太平清话》记韦君年十一赋《铜雀台》绝句，李太白大欢，授以古乐府之学。按太白长于古乐府，成专门之学，故能以之教人，惜已无从知其绪论矣。”[①] 又有“阳关三叠”条，留意阳关三叠之叠法，与单纯从文学层面谈乐府不同。

朱自清《中国歌谣》[②] 虽非乐府文学史著作，但其中有论“歌谣的历史”一章，曾专论“乐府中歌谣”，认为鼓吹曲、横吹曲、相和歌、清商曲、杂曲当中都有歌谣，似有将歌谣泛化倾向。有些乐府诗究最初形态或为歌谣，已经加工成朝廷乐曲之乐府不应再视为歌谣。书中将《竹枝词》归入“山歌”。刘禹锡诗序所言“里中儿歌”，称作“山歌”未尝不可。但将刘禹锡、白居易等人所作《竹枝词》称作“山歌”，则有失宽泛了。

民国时期有些论文也以概述乐府文学史为内容。如张长弓《清商曲辞研究》[③]、魏绍诚《乐府概论》[④]、黄穆如《乐府源流》[⑤]、朱建之《论乐府》[⑥]、黄泽浦《南北朝的新乐府》[⑦]、赵景深《论汉代乐府》[⑧]、吴烈《乐

① 刘永济：《文学论；默识录》，中华书局，2010，第260页。
② 作家出版社，1957。
③ 《燕大月刊》第6卷第3期，1930年10月。
④ 《北平晨报学园》第20、21期，1931年1月16日、17日。
⑤ 《津逮季刊》第1卷第2期，1932年6月。
⑥ 《文史学研究所月刊》第1卷第3期，1933年3月。
⑦ 《厦大周刊》第13卷第10～13期，1933。
⑧ 《新文学》第1期，1935年4月。

府在中国文学史上的地位》[①]、张长弓《东汉乐府与乐府诗》[②]、祝自文《乐府之由来及其演变》[③] 等，都具有概述性质。

写作乐府文学史最大意义在于描述出各个时期乐府特点及其发展历程。许学夷《诗源辩体》等古代诗话著作在谈及汉唐诗歌当中也曾有意阐发乐府诗前后继承演变关系，但民国以来系统描述乐府诗史还是受西方文学史概念影响而新增的乐府学研究内容。综观这一时期乐府学史，存在两个问题：一、受进化论和民粹主义影响，多将乐府视为民歌，誉之以文学发展的源头活水，文人拟作则标志诗歌走向僵化和死亡。其实这是一条虚假预设理论，没有实际根据作为支撑。二、多将乐府当作纯粹文学作品，对乐府音乐属性未予足够重视。学者给出的两点理由是：一、乐府诗音乐形态已经消失，无法研究；二、文人所作乐府为拟作无关音乐，不必研究。其实两条理由都不成立：乐府音乐形态记录有欠缺但不等于完全消失，不能因为部分信息消失就取消对乐府诗音乐形态的追寻；文人所作乐府仍有大量是入乐歌诗，不都是纯案头拟作，其音乐形态仍然有待研究。

民国学人已经开启了《孔雀东南飞》《木兰诗》《陌上桑》《短歌行》《西洲曲》等乐府名篇的论述。以后半个世纪，这些名篇一直是学人乐府研究热点选题。民国学人在乐府文学研究上提出了很多新视点。如林庚《歌谣不是乐府亦不是诗》[④]、邵祖平《乐府诗研究谈》、许梦因《乐府之性质》[⑤]，论乐府概念和研究方法；公方苓《乐府歌辞的和拼乐府的演变及其体制与命题》[⑥] 考察乐人为了方便对文人诗作任意加工情况；《论吴声歌曲里的男女赠答》[⑦] 论乐府诗体式问题；张长弓《论〈吴声〉〈西曲〉的产生时社会基础》[⑧] 从社会角度入手谈南朝新兴清商曲的产生，等等。再如孙楷第《绝句是怎样起来的》[⑨] 在考察绝句起源时曾涉及乐府，认为“绝句最初只是乐府之一解”[⑩]，等等。这些问题古代或已提出，但没有详

---

① 《国民文学》第 2 卷第 2 期，1935 年 3 月。

② 《文学年报》第 7 期，1941 年 6 月。

③ 《思想与时代》第 37 期，1944 年 11 月。

④ 《歌谣周刊》第 2 卷第 11 期，1936 年 6 月。

⑤ 《中央日报》1947 年 5 月 2 日。

⑥ 《中央日报》1946 年 8 月 22～26 日。

⑦ 《文艺复兴》（上），1948 年 9 月。

⑧ 《国文月刊》第 75 期，1949 年 1 月。

⑨ 《学原》第 2 卷第 4 期，1947，收入其《沧州集》，第 306～314 页。

⑩ 《沧州集》，第 314 页。

论，民国学人以系列实证论述这些问题，是乐府学研究的具体推进。

余冠英是这一时期少数以专注乐府研究而著名的学人。其《汉魏六朝诗论丛》[①] 共收录论文 11 篇，直接论乐府者 8 篇，与乐府相关论文 3 篇。其中《〈乐府诗选〉序》作于 1950 年，《建安诗人代表曹植》作于 1951 年，《论蔡琰〈悲愤诗〉》未标作年，其他均作于 1949 年以前。《乐府歌辞的拼凑与分割》[②] 一文论乐府歌辞拼凑分割。这一现象古人已经提及，但都没有详细论述，该文列举 8 种具体情形，清晰地描述出这一现象的存在。因事关乐府歌辞文本形成问题，所以显得特别重要。《汉魏诗里的偏义复词》《说"公输与鲁班"》《说"小子无官职，衣冠仕洛阳"》谈汉魏乐府词语使用习惯。《吴声歌曲里的男女赠答》以大量例证揭示吴声歌曲里男女赠答现象，是对乐府诗对唱体式的研究。《谈〈西洲曲〉》在游国恩、叶玉华之后继续谈对《西洲曲》理解上的一系列问题。这些论题或大或小，均属地道乐府学问题。

民国时期日本学者从文学角度论乐府也有一些成果。如儿岛献吉郎《乐府中表现出来的中国诗人的传统思想》[③]《乐府中表现出来的中国诗人的传统思想（二）》[④]、丰田穰《汉铙歌二三题》[⑤]《乐府之生成考》[⑥] 等。日本学者研究成果已经受到了中国学者的关注。如丰田穰《乐府之生成考》就被张敬翻译过来刊登在《师大月刊》第 26 期（1936 年 4 月）上。

二　1950～1976 年

新中国成立后"十七年"和"文革十年"，政治运动不断，研究环境恶化，学术步入萧条时期。乐府学研究虽然也有些进展，但受学术政治化大潮影响，出现了研究运动化、方法单一化、批评标签化等怪现象。

（一）文献研究

民国学人整理乐府势头在这一时期未能得到顺利延续，只有陈直《汉

① 台北，棠棣出版社，1952。
② 《国文月刊》第 61 期，1947 年 11 月。
③ 斯文会编《斯文》第 12 卷第 1 期，1930 年 1 月。
④ 斯文会编《斯文》第 12 卷第 2 期，1930 年 2 月。
⑤ 斯文会编《斯文》第 17 卷第 8 期，1935 年 7 月。
⑥ 《汉学会杂志》第 3 卷第 2 期，1935 年 10 月。

铙歌十八曲新解》[1] 能在众多前人笺证基础上自立新说，表现出很高笺证水平。杨公骥对巾舞歌辞《公莫舞》的解读也是这一时期文献研究最大收获。其《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》一文最初发表在1950年7月19日《光明日报》第3版（1985年4月4日做过增订）上。巾舞歌辞《公莫舞》因“声辞杂写”造成“不可解读”。杨文从句读、韵脚、章法、内容、和声、舞蹈动作、创制年代和流行区域几个方面入手进行综合考察，认为“巾舞是我们今天所能见到的我国最早的一出有角色、有情节、有科白的歌舞剧。尽管剧情比较简单，但它却是我国戏剧的祖型。在中国戏剧发展史上，它具有重要的价值。”[2] 文章集天才想象、丰富知识、严谨考证于一身，对研究同类问题有启发和示范意义。詹锳《李白诗论丛》[3] 收其《李白〈蜀道难〉本事说》一文，考察《蜀道难》本事诸说真伪。到80年代这一问题被学界重新提起，并成为海峡两岸众学人争论多年的话题。

1959年1月学术界开始在《光明日报》等刊物上讨论《胡笳十八拍》作者和写作年代问题，郭沫若、萧涤非、刘大杰、王运熙、谭其骧、王达津等学者参与这场讨论，到年底文学遗产编辑部编成《胡笳十八拍讨论集》，由中华书局出版。争论焦点是《胡笳十八拍》作者问题。郭沫若发表多篇论文，认定是蔡文姬所作，有人支持，有人反对。有些文章还论及蔡文姬《悲愤诗》、生年、故里等问题。其他乐府名篇也有学人关注。像《木兰诗》中“唧唧复唧唧”“扶将”如何解释，“扑朔”“迷离”生活中有何经验，“燕山”和“黑水”在什么地方？《孔雀东南飞》写作时间、地点，等等，学界也有讨论。廖仲安《关于王之涣及其〈凉州词〉—并与孙祚民同志商榷》[4]《答孙祚民同志》[5] 两篇文章就王之涣《凉州词》几个关键词语与孙祚民展开讨论。

这一时期出现了两部普及性乐府诗选注本。第一部是余冠英《乐府诗选》[6]。选诗分“汉魏乐府古辞”“南朝乐府民歌”“北朝乐府民歌”“汉至

---

① 《人文杂志》1959年第4期。
② 杨若木选编《杨公骥文集》，东北师范大学出版社，1998，第228页。
③ 作家出版社，1957。
④ 《光明日报·文学遗产》1961年12月31日。
⑤ 《光明日报·文学遗产》1961年7月1日。
⑥ 人民文学出版社，1953。

隋歌谣”“汉魏晋宋文人乐府”五部分。读者定位在“国文修养相当于初中以上的程度”，注释简明并附有作品说明。书中已经使用人民性、现实主义等概念。该书出版后引起广泛关注，有学者发文指出书中注释之不当。如孙楷第《评余冠英乐府诗选注》[①] 对《选注》中27条“注间有不正确者，疑而不能定者，应注而未注者”进行辨析。类似文章还有宋毓珂《读余冠英先生〈乐府诗选注〉》[②]，也就书中一系列注释问题提出修正意见。另一部选注本是徐澄守《张王乐府》[③]，只注张王乐府，影响有限。

乐府学著作整理也取得了一些成就。《中国古代戏剧论著集成》[④]，收录崔令钦《教坊记》、南卓《羯鼓录》、段安节《琵琶录》《乐府杂录》等书，是此类著作的首次汇编。罗蔗园《〈别乐识五音轮二十八调图〉笺订——唐段安节〈乐府杂录〉笺订的一部分》[⑤] 对段安节《乐府杂录》中《别乐识五音轮二十八调图》进行笺证。而成就最高的是任半塘《教坊记笺订》[⑥]。这是对《教坊记》的深度整理。《教坊记》残稿仅存两三千字，而任氏笺订为20多万字。其用力之勤苦，考订之深入，视野之开阔，令人惊叹。王运熙《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》[⑦] 评介古今主要乐府学文献，是继梁启超开列乐府学文献书单后对主要乐府学典籍的一次详细介绍，为初治乐府学者提供了很大便利，对后人研究乐府文献，梳理乐府学史，也具有启示意义。

《历代乐志律志校释》是由丘琼荪个人倾注巨大心力完成乐府学著作整理的巨大工程，包含对二十六史中17部乐志、8部律志的详细校注。该书完成于60年代末，交由中华书局出版，因“文革”延宕未出，且丢失了大部分原稿。直到20世纪末，才由人民音乐出版社出版第一、二分册[⑧]。第一分册对《史记·乐书》《史记·律书》《汉书·律志》《汉书·乐志》《后汉书·律志》进行校释，第二分册对《晋书·律志》《晋书·

---

① 《光明日报·文学遗产》第12期，1954年7月18日，共16条，后来由增补11条，共27条，收入其《沧州集》，第362~382页。

② 《光明日报》1954年7月18日。

③ 古典文学出版社，1957。

④ 中国戏剧出版社，1959。

⑤ 《音乐研究》1959年第4期。

⑥ 中华书局，1962。

⑦ 收入其《乐府诗论丛》，上海中华书局，1962。

⑧ 《历代乐志律志校释》（第一分册）、《历代乐志律志校释》（第二分册），人民音乐出版社，1999。

乐志》《宋书·律志》《宋书·乐志》《魏书·律志》《魏书·乐志》进行校释。这是对古代乐府学基本典籍一次全面而具有专业深度的整理。

同一时期台湾出版的乐府诗选注本明显多于大陆。如潘重规《乐府诗粹笺》[①] 是汉魏晋南北朝乐府诗选注本，选篇甚精，注释亦详。书为作者给学生上课时所用教材。书前有序，作于1963年，对乐府诗价值判断尤为精确。有云："盖自汉魏一降，乃有专门之诗学，乃有专业之诗家，乃有专著之诗集。""乐府之诗抒真感，叙实事，羽翼乎音乐歌舞，信为诗中最美之作。""乐府诗不独为诗之精髓，且亦为新诗蕃殖根荄。……吾国汉魏以后之各体诗歌，盖无不导源于乐府。即今后欲创作中国新诗体者，亦必洞明诗歌与乐舞之密切关系。""至于理董郭氏书以与治中国乐舞诗者相参证，期得吸收古今歌诗之精英，开辟未来新诗之途径，则请俟诸异日。"[②]不仅洞见乐府诗之价值，且开示乐府研究之路径。

再如张寿平《汉代乐府与乐府歌辞》[③]，书分两编。第一编"汉代乐府官署与乐府歌辞"，征引史料，考述两汉乐府官署设置始末，乐府采风、造乐、演奏、乐府歌辞类别等。第二编"两汉乐府歌辞考识"对《史记》《汉书》《东观汉记》《古今注》《宋书》《南齐书》《文选》《玉台新咏》《乐府诗集》著录之汉乐府进行考证。书中多引前人注释成果，在此基础上评点旧说，自立新说。

再如龚慕兰《乐府诗选注》[④]，选诗颇为奇特，先列鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞，又列魏乐府、晋乐府、南北乐府、唐乐府，不知何意。而又将相和歌辞中平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、侧调曲各调曲辞列为清商曲辞。文字注释较为简单，且多征引前人注释成果。

除诗选外，还有学者研究乐府解题。如方祖燊《魏晋乐府诗解题》[⑤]《宋齐乐府诗解题》[⑥]、周诚明《南北朝民间乐府诗解题》[⑦]，专门研究某个时段乐府诗解题，对《乐府诗集》中解题内容有所补充，可作为《乐府诗

---

① 潘重规：《乐府诗粹笺》，学海出版社，1989。

② 潘重规：《乐府诗粹笺》，第10~14页。

③ 台北，广文书局，1970。

④ 台北，广文书局，1976。

⑤ （台北）《师大学学报》第15期，1970年6月。

⑥ 《国文学报》第5期，1976年6月。

⑦ 《台中商专学报》1972年6月。

集》整理的参考资料。

这一时期日本学者对《乐府诗集》所做文献研究，全面深入，思路新颖。如中津浜涉《〈乐府诗集〉之研究》[①] 收集了大量有关《乐府诗集》资料，其中尤以"《乐府诗集》引用书考"而见功力。增田清秀《乐府诗的历史研究》[②] 的"资料篇"中有"郭茂倩的乐府诗集的编纂""乐府诗集未收录乐府（汉魏晋南北朝）""吴兢之乐府古题要解""文选李善注的古乐府和乐府诗集""刘次庄的乐府集·乐府集序解批判"等章。《乐府诗集》是乐府学集大成著作，围绕《乐府诗集》展开研究，具有"一览众山小"的效果。日本学者这些工作显示出良好的学术眼光，无疑具有开创性意义。21世纪初中国学人研究《乐府诗集》成书，就是受到了日本学者的启发。《乐府诗集》补录也将成为《乐府诗集》整理的重要课题。

这一时期还有一批乐府文献研究论文发表。如堤留吉《关于〈卖炭翁〉的解释》[③]、津田洁《关于〈白氏新乐府〉卷三文本——以刊本和抄本为中心》[④]、小岛佑马《敦煌出现的胡笳十八拍》[⑤]、小西升《乐府选释（1）——朱鹭》[⑥]《乐府选释（2）——思悲翁》[⑦]、太田次男《关于真福寺藏〈新乐府注〉和镰仓时代的文集受容——附〈新乐府注〉翻印》[⑧]等，都是就乐府文献问题展开的具体研究。

（二）音乐研究

这一时期乐府学音乐研究成果不多，但也有一些。如王达津《汉乐府相和歌即汉清商说》[⑨] 继续讨论相和歌和清商三调关系问题，许建《古琴曲中的〈胡笳十八拍〉》[⑩]、郭沫若《为"拍"字进一解》[⑪] 等，探讨《胡

---

① 东京，汲古书院，1970。

② 东京，创文社，1975。

③ 早稻田大学东洋文学会编《东洋文学研究》第5期，1957年4月。

④ 国学院大学出版部编《国学院杂志》第86卷第11期，1985年11月，第232~244页。

⑤ 中国文学会编《中国文学报》（13），1960年10月，第69~75页。

⑥ 《中国文学评论》第1期，1962年1月。

⑦ 《中国文学评论》第2期，1962年12月。

⑧ 《斯道文库论集》（7），庆应义塾大学附属研究所斯道文库，1968，第323~436页。

⑨ 《文学研究》1958年第1期。

⑩ 《音乐研究》1959年第6期。

⑪ 《文学评论》1960年第1期。

笳十八拍》音乐特点。孙楷第《清商曲小史》[1] 描述清商曲发展历程。文章篇幅不长，但征引丰富，内容精粹，提出很多问题。陈中凡《从隋唐大曲试探当时歌舞戏的形成》[2] 从隋唐大曲入手探讨歌舞戏形成。

杨荫浏著《中国音乐史纲》1952 年由上海万叶书店出版。后又以此为基础，组织专家集体撰写《中国古代音乐史稿》，1962 年由人民音乐出版社出版上、中册，到 1981 年代由人民音乐出版社出齐。这是当时最大一部中国音乐通史，在叙述汉魏晋南北朝音乐史时，对汉代乐府活动、鼓吹曲、相和歌、南北朝乐府都有涉及，对相和歌体制描述尤其详细。由于这些描述出自音乐学者之手，对描述汉魏晋南北朝乐府音乐形态具有重要参考意义。史稿对唐代燕乐体制、表演情况也有细致描述，也可作为考察唐代相关乐府作品之借鉴。丘琼荪《汉大曲管窥》[3] 也是这一时期音乐史学者推出的重要成果，对认识汉乐府音乐形态有重要参考价值。

这一时期台湾学者发表的乐府音乐研究成果应该首推台静农 1950 年发表《两汉乐舞考》[4] 一文。文章分“两汉之雅乐”“两汉乐舞之风尚”“乐府”“郊庙乐舞”“宴乐”“军乐”“相和歌”七个细目论汉代乐府。内容涉及乐府活动各个方面，对乐府体制和乐舞实际表演情况描述最为详细，是两汉乐府音乐形态研究的重要成果。70 年代周诚明《南北朝乐府诗之渊源》[5] 一文曾谈及乐府采诗问题，可惜未能展开论述。其另一篇《南北朝乐府诗体制之研究》[6] 曾论及乐府题名和体式问题。

这一时期日本学者乐府诗音乐研究，选题多样，探讨深入。如铃木修次《短箫铙歌与横吹曲》[7]、增田清秀《清商曲的源流和吴歌西曲的传唱》[8]《汉魏及晋初鼓吹曲的演奏》[9]《魏晋之乐府（一）：以宫廷音乐为视

---

① 收入其《沧州集》，第 302～305 页。

② 《南京大学学报》1964 年第 1 期。

③ 《中华文史论丛》第 1 期，1962 年 8 月。

④ 《文史哲学报》1950 年第 1 期。

⑤ 《中华诗学》1971 年 8 月。

⑥ 《台中商专学报》1976 年 6 月。

⑦ 东京教育大学编《汉文学会会报》第 14 期，1953 年 6 月。

⑧ 大阪学艺大学编《大阪学艺大学纪要》A，“人文科学”，1955 年 3 月 20 日，第 237～245 页。

⑨ 日本中国学会编《日本中国学会报》（17），1965 年 10 月，第 52～68 页。

角》[①]《魏晋之乐府（二）：以宫廷音乐为视角》[②]《上林乐府》[③]《南北朝给赐鼓吹实状》[④]、林谦三《关于汉代的七盘舞》[⑤]、泽口刚雄《有关汉魏乐府声调·音色的一个考察》[⑥]《箜篌及鼓吹·横吹考》[⑦]《西域音乐输入与汉乐府之生动》[⑧]、小西升《有关七盘舞诸说》[⑨]、山口为广《关于乐府"大曲"中的"艳""趋"》[⑩]，等等，所论均为乐府音乐基本问题，较同一时期中国大陆学人关注点丰富了许多，有些探讨也更加深入。

日本这一时期推出了两部中国音乐史重要成果。一部是田边尚雄《中国音乐史》，对汉唐时期音乐体制均有描述。一部是岸边成雄《唐代音乐史的研究》[⑪]，是迄今为止所见对唐代音乐活动描述最为详细一部著作，足资学人研究借鉴。

（三）文学研究

这一时期乐府文学研究最重要成果要数王运熙《六朝乐府与民歌》[⑫]和《乐府诗论丛》[⑬]两部著作。《六朝乐府与民歌》主要研究南朝乐府中的吴声西曲，包括《吴声西曲的产生年代》《吴声西曲的产生地域》《吴声西曲的渊源》《吴声西曲杂考》《论六朝清商曲中之和送声》《论吴声西曲与谐音双关语》《神弦歌考》七篇文章，涉及吴声西曲产生年代、地域、渊源、作品、体制、修辞等问题。《乐府诗论丛》主要考察汉乐府和少量南北朝乐府，包括《汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考略》《汉武始立乐府说》《清乐考略》《说黄门鼓吹乐》《汉代鼓吹曲考》《杂舞曲辞杂考》《汉代的俗乐和民歌》《论〈孔雀东南飞〉的产生时代、思想、艺术及其问题》《南北朝乐

---

① 大阪学艺大学国语国文学研究室编《学大国文》（7），1964年3月3日，第86~93页。
② 大阪学艺大学国语国文学研究室编《学大国文》（8），1965年2月10日，第62~70页。
③ 大阪学艺大学国语国文学研究室编《学大国文》（5），大阪教育大学国语教育讲座·日本アジア言语文化讲座，1962年1月，第62~69页。
④ 大阪学艺大学编《大阪学艺大学纪要》A，人文科学（15），1966，第10~20页。
⑤ 奈良学艺大学编《奈良学艺大学纪要》（5·3），1956年3月25日，第1~14页。
⑥ 学习院大学编《研究年报》（13），1966，第123~146页。
⑦ 学习院大学编《研究年报》（5），1957，第91~138页。
⑧ 学习院大学编《研究年报》（4），1956，第363~379页。
⑨ 《日本中国学会报》（14），1962年10月。
⑩ 国学院大学编《汉文学会会报》（21），1975年5月。
⑪ 台湾中华书局，1973。
⑫ 古典文学出版社，1955。
⑬ 古典文学出版社，1958。

府中的民歌》等文章，主要探讨乐府制度、清商曲、鼓吹曲、俗乐与乐府关系以及乐府长篇《孔雀东南飞》。上述研究可贵处是尊重乐府宫廷音乐属性，从乐府体制入手研究乐府文学特点。他的研究，代表着这一时期乐府学研究最大成就，对后人构建现代乐府学也有启发和示范意义。

其他学人一般不专注于乐府研究，偶尔也有高水平成果问世。如詹锳《李白乐府探源》[①] 考察李白乐府诗创作来源，是对李白乐府创作核心问题的探讨。林庚《“边塞诗”随笔》《王之涣的〈凉州词〉》《说凉州》《步出城东门》《短歌行》《漫谈庾信〈昭君词应诏〉》[②] 等谈乐府短文，以诗人眼光谈诗作艺术，代表同期乐府诗欣赏最高水平。

受政治运动影响，这一时期乐府研究也频现“运动”现象，每隔一段时间，学人们就一哄而起，集中研究某篇乐府。20 多年当中，研究《陌上桑》《孔雀东南飞》《羽林郎》《胡笳十八拍》《龟虽寿》《木兰诗》几篇乐府诗论文数量，占同期发表乐府诗研究论文总量 80% 以上。《文学遗产》编辑部甚至还编辑出版了《胡笳十八拍讨论集》[③]。这种运动式研究，固然可以引发轰动效应，可以使某些乐府名篇因充分阅读而被深入认识，但这不能代表乐府学研究的整体繁荣。运动恰恰说明大多数学人研究乐府没有长期规划，没有长期积累，只是跟风选题，随机作文而已。

“左倾”时期人文社会科学研究被高度意识形态化，以人民性为内容标准，以现实主义、浪漫主义为艺术标准来评价一切文学。乐府学也自然被带到批评政治化，标准单一化的浪潮当中，丰富多彩的乐府学研究只剩下贴标签式的表态了。从《罗敷不是劳动人民》[④]《〈羽林郎〉解释中的资产阶级唯心论的“训诂”》[⑤] 《论〈孔雀东南飞〉的人民性和艺术性》[⑥]《评俞平伯在汉乐府〈羽林郎〉解说中的错误立场》[⑦]《批判胡适在评价汉乐府诗中的形式主义观点》[⑧]《汉乐府〈陌上桑〉的民主性何在》[⑨]《论南

---

① 收入《李白诗论丛》，作家出版社，1957。
② 收入《唐诗综论》，清华大学出版社，2006。
③ 中华书局，1959。
④ 周玉纹著，《文汇报》1957 年 7 月 15 日。
⑤ 柳虞慧著，《语文学习》1954 年第 12 期。
⑥ 孙殊青著，《新建设》第 87 期，1955 年 12 月。
⑦ 萧涤非著，《文史哲》1955 年第 3 期。
⑧ 萧学鹏著，《中山大学学报》1956 年第 1 期。
⑨ 萧涤非著，《青岛日报》1956 年 12 月 28 日。

北朝乐府中的人民性和艺术性》[①]《读〈龟虽寿〉——兼论曹操的法家思想》[②] 等论题中就可以看出，当时乐府学研究已经远远超出学术范围。这样的研究，从乐府学史角度来看只有倒退，没有任何进步意义。

台湾这一时期乐府文学研究也有很多成果发表。著作如陈义成《汉魏六朝乐府研究》[③]，专门研究汉魏六朝乐府。论文多以汉乐府为题。如胡钝俞《汉代乐府与古诗》[④] 论汉乐府和古诗，多举作品，排比相关材料。韩屏周《两汉乐府古辞研究（上）》[⑤]《两汉乐府古辞研究（中）》[⑥]《两汉乐府古辞研究（下）》[⑦]，综合前人关于汉乐府之论说。黄盛雄《两汉乐府研究》[⑧] 等。许世瑛《汉乐府四首句法研究兼论其用韵》[⑨] 从语言学角度研究乐府。周英雄《从两首乐府古辞看民间歌诗》[⑩] 辨析民间乐歌与诗文人诗差异，结论是“无论遣词用字，或展开格式，皆有程度深浅之分。”[⑪]。

陈糜珠《文心雕龙乐府论研究》[⑫] 是台湾学人较早论述乐府诗学的文章。

这一时期日本学者乐府文学研究成果更为丰富。如冈村贞雄《乐府诗题继承与傅玄》[⑬]、阿部正次郎《关于“瑟调曲”古辞表现出来的“孤儿”的立场》[⑭]、稻益俊男《关于杜甫的〈兵车行〉——以战争体验继承为视角》[⑮]、小西升《汉代乐府诗与神仙思想》[⑯]、阿部正次郎《从汉代乐府诗看“弃妇”的条件》[⑰]、目加田诚《关于乐府的一项考察——民歌和文人诗问题》[⑱] 等，问题新颖，论述深入。德田武《日本乐府的性格之一——

① 杨学寿著，《人文科学杂志》1958 年第 6 期。
② 李更春著，《哈尔滨师范学院学报》1975 年第 1 期。
③ 嘉新水泥公司文化基金会，1976。
④《中国诗季刊》1970 年 9 月。
⑤《昆山工专学报》第 1 期，1973 年 7 月。
⑥《昆山工专学报》第 2 期，1976 年 10 月。
⑦《昆山工专学报》第 3 期，1978 年 2 月。
⑧《台中师专学报》1974 年 7 月。
⑨《文史季刊》第 2 卷第 2 期，1972 年 1 月。
⑩《中外文学》，1975。
⑪《中外文学》，1975，第 78 页。
⑫《淡江学报》1975 年 1 月。
⑬ 广岛“支那”学会编《支那学研究》（35），1970 年 10 月，第 8 ~ 18 页。
⑭ 东洋大学文学部编《东洋大学纪要・文学部篇》（26），1972 年 12 月，第 71 ~ 86 页。
⑮ 日本文学协会编《日本文学》第 25 卷（4），1976 年 4 月，第 70 ~ 78 页。
⑯《目加田博士还历记念・中国学论集》，1964 年 11 月。
⑰ 东洋大学东洋学研究所《东洋学研究》（1），1965，第 55 ~ 66 页。
⑱ 九州岛大学文学部编《文学研究》（45），1953 年 3 月，第 65 ~ 81 页。

作为煽动文学的特质》[①]、铃木修次《乐府文学之性格》[②] 等文章，探讨乐府文学特性。浅野通有《唐朝的踏歌——作为我们踏歌行活动影响母体的考察》[③] 探讨唐朝踏歌对日本踏歌活动影响。福本雅一《杨铁崖乐府序说》[④] 探讨唐后乐府。太田青丘《〈折杨柳〉与〈江汉〉——汉诗的飞跃、省略法及构筑美》[⑤] 探讨汉诗美学结构，选题新颖。网佑次《庾信周五声调曲（正）》[⑥]《庾信周五声调曲（续）》[⑦]，对中国学者很少关注乐府诗人进行研究。冈村贞雄《乐府歌辞对古诗的引用——余冠英〈乐府歌辞的拼凑和分割〉批判》[⑧] 回应中国学者乐府学研究论题。

日本学者看重乐府独特性，很多文章都立足于乐府诗特性来思考问题。如小西升《关于后汉乐府诗流行之状况》[⑨]《南朝乐府诗的创作方法》[⑩]、大野实之助《李白的〈东武吟〉——在乐府流传中的位置》[⑪]、高木重俊《李贺与新题乐府——与古乐府的独特关联》[⑫]、藤野岩友《乐府〈陌上桑〉之源委（影山教授·小屿教授退休纪念号）》[⑬]、藤井守《子夜歌和读曲歌：读曲歌的成立及变迁》[⑭]，都是从乐府特性出发来探讨乐府诗因革演变过程。吉川幸次郎《项羽的〈垓下歌〉》[⑮]《汉高祖的〈大风歌〉》[⑯]《关于短箫铙歌》[⑰]《曹操的乐府诗》[⑱]（以上文章均收入吉川幸次郎著，高桥和已编，章培恒等译《中国诗史》，复旦大学出版社，2001）从中国诗歌发展史角度解读一系列乐府名篇。文中有语词详解，有背景分

---

① 中国古典研究会编《中国古典研究》(15)，1967年12月，第67~83页。
② 《汉文教室》(71)，1965年5月。
③ 国学院大学《国学院大学纪要》(8)，1970年3月，第39~67页。
④ 《帝冢山大学纪要》(1)，1964，第62~76页。
⑤ 斯文会编《斯文》(49)，1967年8月，第10~14页。
⑥ 《吉川博士退休纪念·中国文学论集》，1968年3月。
⑦ 《迹见学园短期大学纪要》第7卷第8期，1971年3月。
⑧ 广岛“支那”学会编《支那学研究》(34)，1969年3月，第38~51页。
⑨ 九州岛大学大学院人文科学研究院编《文学研究》(60)，1961年3月，第109~125页。
⑩ 《玉藻》(2)，1967年3月。
⑪ 中国古典学会编《中国古典研究》(13)，1965年12月，第34~56页。
⑫ 函馆大学商学部编《函馆大学论究》(8)，1973年9月，第15~39页。
⑬ 大东文化大学汉学会编《大东文化大学汉学会志》(14)，1975年3月，第23~46页。
⑭ 中国中世文学会编《中国中世文学研究》(1)，1961年12月28日，第32~41页。
⑮ 《中国文学报》第一册，1954。
⑯ 《中国文学报》第二册，1955。
⑰ 《人文研究》，1954。
⑱ 《三国史实录》，1962。

析，有版本考辨，有主旨阐述，行文自由，皆以阐发问题为意。

三　1977～2000年

改革开放以后，学术生态回归正常，学术意识形态化得到修正，单一评价体系被打破，乐府学也随之走向繁荣。但是清理“左倾”年代负面影响需要一个长期过程，因此这一时期乐府学研究还带有“左倾”年代许多印记。这一时期乐府学研究开始出现转型，古代传统逐渐得到重视，新的方法被广泛使用，但还没有形成新的研究传统。因为整个中国文学研究在观念和方法上，还处在引进、消化、吸收阶段，尚未进入自主设计、自主创新阶段，清理和继承古代乐府学传统，建构现代乐府学时机尚未到来。

（一）文献研究

这一时期乐府文献研究成果非常丰富，包括《乐府诗集》整理、作品集评、词语解释、本事考证、作年辨析、作品选注、鉴赏分析等多种形式。

这一时期出版了两部《乐府诗集》点校本，一是陈友琴等人点校，中华书局1979年版，二是聂世美、仓阳卿点校，上海古籍出版社1998年版。中华本以影宋本为底本，以汲古阁本为校本；上古本以汲古阁本为底本，以其他传世本为校本。《乐府诗集》四部丛刊本有断句，但没有全面标点。这两个标点本出版结束了《乐府诗集》没有完整标点的历史。但两个版本点校均有明显错误，聊举数端即可知晓：第一，《乐府诗集》所收诗作主要来自宫廷歌录，不是诗人别集或诗歌总集，是一个诗歌特殊留传系统，校改诗作时应充分尊重诗集原貌，不能轻易用其他传世文献校改诗作。而中华本《出版说明》云：“梁武帝的《子夜四时歌》，《春歌》脱去了‘花坞蝶双飞’一首，《秋歌》脱去‘七采紫金柱’、‘吹漏未可停’两首，据《诗纪》引入注中。”[①] 乐府选取诗人作品入乐，漏收一些作品和诗句极其正常，不是《乐府诗集》编辑错误，无须校改。第二，《乐府诗集》叙论和题解中征引大量文献，文献中又征引文献，标点时要特别慎重。如中华

---

① 《乐府诗集·出版说明》，中华书局，1979，第6页。

本卷三十三“清调曲一”引《古今乐录》后一段标点，将《荀氏录》、王僧虔《技录》、张永《技录》、智匠《古今乐录》分开标点就很不合适。[①]因为《荀氏录》为王僧虔《技录》所引，而王僧虔《技录》、张永《技录》又都是《古今乐录》所引，郭茂倩只是引用了《古今乐录》，不可能在引《古今乐录》之后又引王僧虔《技录》、张永《技录》，更不能引《荀氏录》。第三，叙论和题解中包含大量乐府题名，题名之间有时还存在隶属关系，因不熟悉这些情况而误点。如中华本卷四十二《子夜歌四十二首》解题引《古今乐录》曰：“凡歌曲终，皆有送声。子夜以持子送曲《凤将雏》以泽雉送曲。”[②] 正确标点应是：“凡歌曲终，皆有送声。《子夜》以《持子》送曲，《凤将雏》以《泽雉》送曲。”第四，标点者疏忽也会造成标点错误。如中华本卷二十五《木兰诗》题解引《古今乐录》曰：“木兰不知名，浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入。”[③]《古今乐录》为陈代著作，书中不可能出现唐人名字。第五，《巾舞歌辞》《宋鼓吹铙歌三首》以及《汉鼓吹铙歌十八曲》中的《石留》等，一直没有标点。可见《乐府诗集》校勘、标点尚有很大改善空间，需要对《乐府诗集》著作性质、引用文献和乐府诗体制有充分了解，谨慎进行。

逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》[④] 含有唐前乐府诗辑校内容，资料多取自《乐府诗集》，但也补充很多《乐府诗集》以后的资料。个别作品加有按语，阐述辑校者对该问题看法。姚大业《汉乐府小论》[⑤]“汉乐府民歌集评”部分选汉乐府40余首进行“集校”“集评”。“集校”“集评”内容均摘自前代汉乐府整理著作，很方便读者阅读参考。陈尚君辑校《全唐诗补编》[⑥] 辑补部分乐府，如傅翕然《行路难二十篇》，无名氏《甘州乐》《醉公子》《小秦王》《轮台》等，可作为《乐府诗集》补编之参考。

这一时期在乐府诗笺证方面最重要的成果要数徐仁甫《古诗别解》[⑦]。该书共8卷，卷一、卷二分别是“诗经别解”“楚辞别解”，其他6卷为两汉

---

① 《乐府诗集》第33卷，第495页。

② 《乐府诗集》第44卷，第641页。

③ 《乐府诗集》第25卷，第373页。

④ 中华书局，1983。

⑤ 百花文艺出版社，1984。

⑥ 中华书局，1992。

⑦ 上海古籍出版社，1984。

到宋诗别解，其中包含大量乐府诗别解。如卷三“汉诗别解”共45则，只有9则是非乐府诗，乐府诗占五分之四。卷四“汉鼓吹铙歌十八曲别解”43则都是乐府别解。卷五“魏诗别解”25则中有8则为非乐府诗。别解充分利用古汉语知识解释前人理解时出现的各种歧义，常能在众多说法中自立新说，给人以别开生面之感。例如“公输与鲁班”解，以前也曾有人指出为一人，余冠英还曾专门撰文论述。而徐氏据《经传释词》指出“与”有“谓”义，既非古人误用，也非语气助词。再如“《思悲翁》‘食交君’当作‘食君肉’辨”，认为应该是篆书“肉”和“交”字形近，才会出现这种误会。虽然有些解释，猜想有余，实证不足，但工作思路很有创意。

乐府文献研究论文内容也很丰富，涉及校勘、标点、解词、本事考证、文本著录等方面。如吴世昌《〈秦女休行〉本事探源——兼批胡适对此诗的错误推测》[①]、俞绍初《〈秦女休行本事探源〉质疑》[②]、吴世昌《答俞绍初君的“质疑”》[③]就左延年和傅玄《秦女休行》本事是否均为庞氏烈妇事进行讨论。1984年葛晓音师《左延年〈秦女休行〉本事新探》[④]再论这一问题，认为后汉申屠蟠《奏记外黄令梁配》所记缑玉为父报仇事比庞烈妇事更接近左诗内容。再如萧涤非《〈东门行〉并不存在“校勘”问题》[⑤]、李增林《关于〈东门行〉的校勘问题——与王季思先生商榷》[⑥]、王季思《〈东门行〉的校点和评价问题——答萧涤非先生》[⑦]、段熙仲《〈东门行〉的读法质疑》[⑧]等文章讨论汉乐府《东门行》校点。樊维纲《晋南北朝乐府民歌词语释》[⑨]解释一个时期乐府词语，马国强《乐府诗语“两走马”新解》[⑩]解释一个词语。黄纪华《汉〈房中祠乐〉的时代作者辨》[⑪]、侯安国《鲍照组诗〈拟行路难〉写作年代考证》[⑫]讨论两组诗作者

---

① 《文学评论》1978年第5期。
② 《文学评论丛刊》第5辑，1980年3月。
③ 《文学评论丛刊》第5辑，1980年3月。
④ 《苏州大学学报》1984年第4期。
⑤ 《光明日报》1980年5月21日。
⑥ 《宁夏大学学报》1980年第2期。
⑦ 《光明日报》1980年8月27日。
⑧ 《光明日报》1980年10月5日。
⑨ 《中国语文》1980年第6期。
⑩ 《云梦学刊》1999年第1期。
⑪ 《湖北师范学院学报》1985年第3期。
⑫ 《贵州大学学报》1988年第2期。

和年代。曹道衡《从乐府诗的选录看〈文选〉》[1] 讨论《文选》选录乐府诗问题。张强《〈郊祀歌〉考论》[2]、王建纬《汉鼓吹铙歌〈巫山高〉试解》[3] 解释汉郊祀歌和鼓吹曲《巫山高》。叶桂桐《汉〈巾舞歌辞〉试解》[4]《刘宋鼓吹铙歌三首解读》[5]、卿三祥《〈刘宋鼓吹铙歌三首解读〉商榷》[6] 继孙楷第、杨公骥之后继续解读难解乐府。

1980~1990 年代流行古代文学普及热潮，乐府选注、选讲、鉴赏成果大量问世。如杨磊《乐府诗选讲》[7]、金大业《乐府故事》[8]，许逸民等《乐府诗名篇赏析》[9]，徐昌洲、李嘉训《古典乐舞诗赏析》[10]，李春祥主编《乐府诗鉴赏辞典》[11]，叶桂刚、王贵元《中国古代乐府诗精品赏析》[12]，陈友冰《两汉南北朝乐府鉴赏》[13]，胡汉生《唐乐府诗译析》[14]，赵光勇《汉魏六朝乐府观止》[15]，陈友冰《汉魏六朝乐府赏析》[16]，刘筑琴《乐府诗三百首》[17]，王运熙、王国安《汉魏六朝乐府诗评注》[18]，等等。成果以知识普为目标，学术研究含量有限。

但也有些选本因作者功力深厚态度认真而具有较高学术含量。曹道衡《乐府诗选》[19] 就是其中之一。1950 年代人民文学出版社曾出版余冠英《乐府诗选》，该选意在修订余选。余选不选文人乐府，所以加上了文人乐府，分为“汉魏西晋郊庙乐曲及民歌”“汉魏西晋文人乐府诗”“东晋南

---

① 《文学遗产》1994 年第 4 期。
② 《淮阴师范学院学报》1998 年第 3 期。
③ 《四川文物》1998 年第 2 期。
④ 《文史》第 39 辑，1994 年 3 月。
⑤ 《文献》1995 年第 3 期。
⑥ 《文献》1996 年第 4 期。
⑦ 北方妇女儿童出版社，1985。
⑧ 北京燕山出版社，1987。
⑨ 北京十月文艺出版社，1988。
⑩ 黄山书社，1988。
⑪ 中州古籍出版社，1990。
⑫ 北京广播学院出版社，1992。
⑬ 台北，五南图书出版有限公司，1996。
⑭ 北京大学出版社，1997。
⑮ 陕西人民教育出版社，1998。
⑯ 安徽文艺出版社，1999。
⑰ 三秦出版社，1999。
⑱ 齐鲁书社，2000。
⑲ 人民文学出版社，2000。

朝乐府民歌”“东晋南朝文人乐府诗”“北朝乐府民歌”“北朝文人乐府诗”六部分。注释以简洁话语解释诗句、词语，很少引用文献，不做烦琐考证，难字加上注音，以便读者阅读。但诗选没有因为普及而放弃学术追求，遇有争议问题尽量做出交代。例如在选注鼓吹曲辞汉铙歌《朱鹭》时，就交代了鼓吹曲性质、所用乐器、铙歌用途、曲辞留存、是否全为军乐、曲辞声辞合写以致不可解读、后人解读是否可靠等问题。

乐府学著作整理成果有苏晋仁、萧炼子校注之《宋书乐志校注》[①]。《宋书·乐志》是中古音乐学集大成之作，志中有关音乐史叙述、曲辞收录内容，是《乐府诗集》编纂的重要资料来源，是整理《乐府诗集》必不可少的参考文献。《校注》以涵芬楼影印宋蜀大字本及三朝递修本（即百衲本）《宋书》为底本，详参《宋书》其他版本及相关典籍进行校勘，并对志中时代背景、史料来源及音乐学问题进行考证、注释，纠正了原书一些错误，解决了音乐史上一些问题。岳珍《碧鸡漫志校正》[②] 对宋代这部重要乐府学著作进行校勘整理。

吉联抗继《魏晋南北朝音乐史料》之后编成《隋唐五代音乐史料》[③]。《史料》从《隋书》、新旧《唐书》、新旧《五代史》中辑录音乐史料，按“乐、曲明实”“人物”“乐器”“乐论”“乐书”“乐工”“职官”等细目编排，并译成白话。因内容均出自乐府学著作，并分门别类编排，所以适合研究者翻阅。类似成果还有中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编《全唐诗中的乐舞资料》[④]。《资料》辑录《全唐诗》中所载音乐、舞蹈、服饰、游戏、百戏、艺人生活等资料，同样适合唐五代乐府研究的资料翻检。

潘重规 1950 年于台湾师范大学讲授乐府，后出版《乐府诗粹笺》。学生汪中受其影响，作手抄本《乐府古辞钞》[⑤]，后又作《乐府诗选注》[⑥]，选录了部分唐代乐府，数量也远超《乐府古辞钞》。诗选注释文字不多，只有少数作品有注释和按语。1986 年作者又出版《乐府诗纪》[⑦] 一书。洪

① 齐鲁书社，1982。
② 巴蜀书社，2000。
③ 上海文艺出版社，1986。
④ 人民音乐出版社，1996。
⑤ 台北，学海出版社，1974。
⑥ 台北，学海出版社，1979。
⑦ 台北，学生书局，1986。

顺隆《乐府诗》上下[①]、傅锡壬《大地之歌——乐府》[②]《历代乐府诗选析》[③]、陈香《白居易的新乐府》[④] 均为乐府选注本。

这一时期台湾乐府文献研究论文也有一些。如陈文豪《汉乐府诗“交钱百万两走马”试释》[⑤]，探讨汉乐府具体作品理解问题；陈鸿森《汉武始立乐府说研议》[⑥] 探讨乐府机构设立问题；李文献《谈三首〈秦女休行〉诗的本事及其纠葛》[⑦] 在大陆学人基础上继续探讨该诗本事；廉永英《文心雕龙乐府第七会笺》[⑧] 对乐府诗学著作进行深度整理。

这一时期日本乐府文献研究成果丰富，论题新颖，考证细致。如井口博文《关于鲍照〈拟行路难〉的篇数》[⑨]、筧文生《“绕床”考——李白〈长干行〉札记（立命馆大学文学部创设五十周年记念论集）》[⑩]《“吹不尽”考——李白〈子夜吴歌〉札记（立命馆大学创设八十周年纪念文学部论集）》[⑪]、太田次男《关于白诗唐代钞本：以〈坎曼尔诗笺〉〈卖炭翁〉为中心》[⑫]、松元幸男《关于班固歌诗问题》[⑬]、矢田博士《曹操〈短歌行（对酒篇）〉考——以“月明星稀”以下 4 句为中心》[⑭]、中纯子《段安节〈乐府杂录〉译注稿（1）》[⑮]《段安节〈乐府杂录〉译注稿（2）》[⑯]《段安节〈乐府杂录〉译注稿（3）》[⑰]、太田次男《关于宫内庁书陵部藏本白氏文集新乐府元亨写本》[⑱]《关于宫内庁书陵部藏本白氏文集新乐府元亨写本

---

① 台北，林白出版社，1980。
② 台北，时报文化出版企业股份有限公司，1981。
③ 台北，五南图书出版社，1988。
④ 台北，“国家”出版社，1996。
⑤ 《中国文化月刊》1990 年 8 月。
⑥ 《幼狮学志》第 18 卷第 1 期，1984 年 5 月。
⑦ 《侨生大学先修班学报》第 5 期，1997 年 7 月。
⑧ （台北）《女师专学报》第 75 卷，1979 年 6 月。
⑨ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》第 16 辑，1997 年 10 月，第 33 ~ 44 页。
⑩ 立命馆大学人文学会编《立命馆文学》（386 ~ 390），1977 年 10 月，第 1170 ~ 1183 页。
⑪ 立命馆大学人文学会编《立命馆文学》（439 ~ 441），1977 年 10 月，第 166 ~ 187 页。
⑫ 庆应义塾大学编《史学》63（4），1994 年 8 月，第 347 ~ 371 页。
⑬ 中国艺文研究会编《学林》第 1 辑，1983 年 1 月。
⑭ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（13），1994 年 10 月，第 1 ~ 14 页。
⑮ 天理大学国际文化学部中国学科研究室编《中国文化研究》（16），1999，第 47 ~ 60 页。
⑯ 天理大学国际文化学部中国学科研究室编《中国文化研究》（17），2000，第 33 ~ 44 页。
⑰ 天理大学国际文化学部中国学科研究室编《中国文化研究》（18），2001，第 115 ~ 127 页。
⑱ 庆应义塾大学《斯道文库论集》（20），1984 年 3 月，第 1 ~ 97 页。

（承前）》[1]、玉田继雄《汉代乐府中的神仙歌辞与镜铭（白川静博士古稀纪念中国文史论丛）》[2]、丸山茂《汉铙歌〈战城南〉集释》[3]、佐藤大志《汉魏晋南北朝乐府研究文献目録〈日文编〉》[4]、佐藤利行《陆机〈百年歌〉考》[5]《陆机乐府诗译注（1）》[6]《陆机乐府诗译注（2）》[7]、冈田充博《王昌龄〈箜篌引〉考（上）》[8]《王昌龄〈箜篌引〉考（下）》[9]、神鹰德治《关于庆安三年刊本〈新乐府〉》[10]、来田隆《真福寺藏新乐府注总索引（一）：本文篇·自立语索引篇》[11]《真福寺藏新乐府注总索引（二）：付属语索引篇》[12]、松元幸男《关于"上林乐府"所在地》[13]，等等。所论问题有文献留存，有字句理解，有翻译注释，有论文索引，十分丰富。

（二）音乐研究

这一时期乐府音乐研究著作不多，但出现了《唐声诗》这样重要著作。任半塘《唐声诗》[14] 是作者唐代"音乐文艺"研究总体计划中一部重要成果，极富原创性。上编为理论建构，阐述"声诗""范围与定义""构成要件""形式""歌唱""舞蹈""与大曲关系""与长短句辞关系""与杂歌杂吟关系"。下编具体考察 154 个声诗曲调。每个曲调下设"提要""考订"两部分。"提要部分有'创始'、'名解'、'调略'、'律要'四项，乃每调所必备；有'别名'、'音调'、'体别'三项，视资料或个别情况增加。'音调'即宫调；'调略'专指字、句、韵之数目；'律要'

---

① 庆应义塾大学编《斯道文库论集》(21)，1985 年 3 月，第 1～44 页。

② 立命馆大学人文学会编《立命馆文学》(430～432)，1981 年 6 月，第 310～336 页。

③ 日本大学人文科学研究所编《日本大学人文科学研究所研究纪要》(38)，1989，第 1～12 页。

④ 安田女子大学日本文学科编《国语国文论集》(30)，2000，第 1462～1472 页。

⑤《中国学论集》(7)，1994 年 3 月。

⑥《国语国文学论集》(21)，1991 年 3 月。

⑦《国语国文学论集》(22)，1992 年 2 月。

⑧ 名古屋大学文学部编《名古屋大学文学部研究论集》(79)（文学），1981，第 195～214 页。

⑨ 名古屋大学文学部编《名古屋大学文学部研究论集》(82)，1982，第 335～350 页。

⑩ 日本中国学会编《日本中国学会报》(34)，1982，第 122～133 页。

⑪ 镰仓时代语研究会、广岛大学国语学研究室《镰仓时代语研究》(2)，1979 年 3 月，第 267～370 页。

⑫ 镰仓时代语研究会、广岛大学国语学研究室《镰仓时代语研究》(3)，1980 年 3 月，第 413～509 页。

⑬ 中国艺文研究会编《学林》第 19 辑，1984 年 3 月。

⑭ 上海古籍出版社，1982。

专指平仄、定格等；‘体别’专指初体、常体、别体之别。”“考订部分有‘辞’、‘乐’、‘歌’、‘舞’、‘杂考’五项。”[①]（《唐声诗·下编·凡例》，第2页），内容涵盖声诗文献、音乐形态、文学体裁等多个层面。这些细目与乐府诗题名、本事、曲调、体式等要素多有对应。154个曲调涉及清商曲辞、杂曲歌辞，但以近代曲辞为主。该著大幅提高了近代曲辞音乐形态描述的清晰度，使人们清楚地看到唐代大量乐府诗作为音乐作品的真实存在。著作征引材料异常丰富，也为后人继续研究这些曲辞提供了资料便利。

王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》[②]从隋唐五代燕乐、曲子、大曲、著辞、琴歌、谣歌、讲唱等角度入手，论述燕乐杂言歌辞（具体论述已超出燕乐范围），涉及一系列乐府作品和乐府问题。如《大曲》一章论魏晋大曲，较之前人论述更为细致。论唐代大曲121曲，是对唐代大曲所作的一次普查，为后人继续研究这些大曲奠定了基础。其《〈宋书·乐志〉所载十五大曲》[③]，收入其《隋唐音乐及其周边》[④]。《唐大曲及其基本结构类型》[⑤]，收入其《隋唐音乐及其周边》，是唐代大曲研究的前期成果。《琴歌》一章论及琴曲配词、《胡笳十八拍》、韩愈《琴操》等内容。

张明非《唐诗与舞蹈》[⑥]从各个角度探讨唐诗与舞蹈关系。包含“唐代舞蹈空前繁荣的原因”“唐代舞蹈的高度发达”“唐代舞蹈的文化特征”“异彩纷呈的唐代著名舞蹈”“唐代诗人与舞蹈”“唐代诗人笔下的乐伎生活”“唐代乐舞诗的价值”“唐代乐舞诗的艺术成就”等专题。这是对唐诗产生乐舞文化背景的一次深入揭示，不仅有利于认识唐代舞蹈所处文化生态，而且有助于认识唐诗所处文化生态，其中就包括乐府诗产生的文化生态。

这一时期有关乐府音乐研究文章内容涉及乐府体制、乐类划分、音乐术语、雅俗关系、乐府名篇等。如寇效信《秦乐府考略——由秦

---

① 任半塘：《唐声诗·下编·凡例》，上海古籍出版社，1982，第2页。
② 中华书局，1996。
③ 《中国文化》第3期，三联书店，1990。
④ 上海音乐学院出版社，2012。
⑤ 《中国音乐学》1988年第2期。
⑥ 漓江出版社，1996。

始皇帝陵出土的秦乐府编钟谈起》[①]，曹道衡《〈相和歌〉与〈清商三调〉》[②]《试论“铙歌”演变》[③]，姚大业《东汉的音乐官署与民歌》[④]，李文初《汉武帝之前乐府质疑职能考》[⑤]，赵生群《西汉乐府考略》[⑥]，齐天举《由〈饮马长城窟行〉说到相和三调歌的解、艳和趋》[⑦]，丁承运《清商三调音阶调式考索》[⑧]，张永鑫《汉乐府的“解”与“乱”》[⑨]，郜积意《论西汉雅乐与俗乐的互动关系》[⑩]，张斌荣《汉哀帝罢撤乐府的前因后果》[⑪]，李方元、李渝梅《北魏宫廷音乐机构考》[⑫]，罗漫《古曲“阳关三迭”考辨》[⑬]，张天健《〈渭城曲〉“阳关三叠”新解》[⑭]，等等。文章作者多数为古代文学研究者，少量为古代音乐史研究者。葛晓音《初盛唐清乐关系从属关系质疑》[⑮]一文，对学界所持清乐从属于燕乐说法提出质疑，认为：“至少在初盛唐时期，清乐和燕乐是并列的两个乐种，燕乐并不包含清乐。”[⑯]类似辨析有助于清楚地把握初盛唐乐府产生的音乐背景。

这一时期音乐舞蹈学界成绩斐然，涌现出大量成果，其中也含有乐府音乐形态研究内容。如欧阳予倩主编《唐代舞蹈》[⑰]，沈知白《中国音乐史纲要》[⑱]，许健著《琴史初编》[⑲]，常任侠《中国舞蹈史话》[⑳]，王克芬等

---

① 《陕西师范大学学报》1978年第1期。
② 《文学评论丛刊》第9辑，1981年5月。
③ 《中国社会科学院研究生院学报》1994年第3期。
④ 《求是学刊》1984年第4期。
⑤ 《社会科学战线》1986年第3期。
⑥ 《中国音乐学》1988年第1期。
⑦ 《文学评论丛刊》第30辑，1989年3月。
⑧ 《音乐研究》1989年第2期。
⑨ 《无锡教育学院学报》1991年第2期。
⑩ 《福建师范大学学报》1998年第1期。
⑪ 《中国典籍与文化》1998年第3期。
⑫ 《音乐研究》1999年第2期。
⑬ 《中南民族学院学报》1988年第3期。
⑭ 《广西大学学报》1995年第5期。
⑮ 《北京大学学报》1994年第4期。
⑯ 葛晓音：《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第134页。
⑰ 上海文艺出版社，1980。
⑱ 上海文艺出版社，1982。
⑲ 人民音乐出版社，1982。
⑳ 上海文艺出版社，1983。

《中国舞蹈史》[1]，丘琼荪《燕乐探微》[2]，彭松、于平《中国古代舞蹈史纲》[3]，黄翔鹏《传统是一条河流》[4]，刘芹《中国古代舞蹈》[5]，张援《中国古代的乐舞》[6]，袁禾《中国舞蹈》[7] 等。下面介绍数种以见一斑。

欧阳予倩主编《唐代舞蹈》[8] 第一章总论唐代舞蹈，第二章分述唐代舞蹈，对九部伎、十部伎、立部伎、坐部伎、健舞、软舞、歌舞戏、霓裳羽衣舞等外来舞蹈以及祭祀舞蹈代表作品来源、功用、音乐、动作、舞具、舞态、表演效果等一一描述。是了解唐代舞蹈代表作品入门书籍。

丘琼荪《燕乐探微》完成于1962年，正式出版在1986年[9]。丘著在清人凌廷堪《燕乐考原》、日本人林谦三《隋唐燕乐调研究》基础上，继续探讨燕乐诸问题，有“燕乐调”“清乐”“法曲”“琵琶”“二十八调”“俗字谱”等章。书中提出了很多新见。如清商曲在唐代流传问题，作者认为不能根据杜佑《通典》相关记载，就认定清商曲到开元年间已经失传，因为宫廷不传并不等于民间不传；清乐在盛唐虽然衰微但很多因素在法曲中又以保留；昆曲、京剧中仍有唐代燕乐元素留存，燕乐并未完全消失，等等。这些论述对考察唐代清商曲音乐形态很有启发。

许健《琴史初编》[10] 写先秦至现代之琴史。书分为10章，每章设“琴人”“琴曲”“琴论”等节，介绍各个时期琴学情况。琴乐在乐府中是很特殊的一类，既有作为伴奏之琴，也有独奏之琴，既有艺人之琴，也有文人琴。弹琴是古人一项文化素养，很多文人能弹琴，记谱自成一法，留下了很多琴谱、琴论著作。琴史之作，古人早有，但许史简明朴素，可从中窥见中国琴史大概。

除了著作，有些论文集值得注意。如阴法鲁《阴法鲁学术论文集》[11]，所收论文主要作于20世纪。其中《汉乐府与清商乐》《唐代乐人对外来音

---

① 文化艺术出版社，1984。
② 上海古籍出版社，1989。
③ 浙江美术学院出版社，1990。
④ 人民音乐出版社，1990。
⑤ 商务印书馆，1997。
⑥ 希望出版社，1999。
⑦ 上海外语教育出版社，1999。
⑧ 上海文艺出版社，1980。
⑨ 《燕乐三书》，黑龙江人民出版社，1986。
⑩ 人民音乐出版社，1982。
⑪ 中华书局，2008。

乐的态度》《隋唐时期的“文康乐”》《读杜甫〈剑器行〉诗杂记——为〈中华舞史研究〉创刊而作》《公孙大娘——唐代技术超群的女舞蹈家》《唐代乐舞简介》《唐代的乐舞艺术》《唐宋大曲的结构》《霓裳羽衣曲》《漫谈唐代舞蹈中几个舞种》《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》《敦煌石窟中的音乐资料》《敦煌石窟提供了什么音乐资料》《敦煌乐舞资料的历史背景》《词史讲话之三：汉代的乐府和民歌》《词史讲话之四：魏晋南北朝的清商乐和民歌》等文章均与乐府有关。

这一时期台湾研究乐府音乐论文也有很多。如林秀贞《两汉乐府对乐舞的发展与影响》①、胡红波《武帝后乐府官署的裁员、改词及罢撤》②研究汉代乐府活动，论述较为深入。胡红波《“但歌”与“但曲”》③论乐府音乐术语含义，结论信实可靠。杨玉成《诗与乐的交融：“清商三调”新探》④从乐府体制入手分析清商三调作品，方法可取，见解新鲜。陈万鼐《琵琶：汉代弦乐器六种及“相和歌”敷衍研究（1）》⑤《琴、筝：汉代弦乐器六种及“相和歌”敷衍研究（2）》⑥《箜篌、筑：汉代弦乐器五种及“相和歌”敷衍研究（3）》⑦《汉代相和歌的敷衍：汉代弦乐器五种及“相和歌”敷衍研究（4）》⑧从乐器入手研究汉代相和歌。刘怡慧硕士毕业论文《唐代燕乐十部伎、二部伎之乐舞研究》⑨专门研究唐代燕乐十部伎以及坐、立部伎乐舞。

著作方面，有胡红波《乐府相和歌与清商研究》⑩，研究相和歌和清商曲。沈冬《唐代乐舞新论》⑪以音乐行家身份论述唐代乐舞，取得一系列新见，对《折杨柳》和《杨柳枝》关系分析给人印象尤深。杨旻玮《唐代音乐文化之研究》⑫附录《唐代音乐纪事年表》《〈全唐诗〉中有关唐代

---

① （台北）《艺术学报》第53期，1993年12月。
② （台北）《成大中文学报》第5期，1997年5月。
③ （台北）《成大中文学报》第7期，1999年6月。
④ （台北）《国文学志》第2期，1998年6月。
⑤ （台北）《故宫文物月刊》第15卷第6期，1997。
⑥ （台北）《故宫文物月刊》第15卷第7期，1997。
⑦ （台北）《故宫文物月刊》第15卷第8期，1997。
⑧ （台北）《故宫文物月刊》第15卷第9期，1997。
⑨ 高雄师范大学，2000。
⑩ 台北，天才出版社，1979。
⑪ 台北，里仁书局，2000。
⑫ 台湾文史哲出版社，1993。

音乐文化之诗作辑录》《〈全唐文〉中有关唐代音乐文化之作品辑录》可供描述唐代乐府诗音乐形态时翻检资料之用。廖美云《唐伎研究》① 从历史演变、狎妓风气、娼妓类型、才艺特色、诗歌特色、对诗词创作贡献和影响等方面描述唐伎生活情况。娼妓作为音乐活动主体，弄清其生活工作情况，本身就是追寻乐府诗音乐形态要做的工作。

香港学者饶宗颐《穆护歌考——兼论火祆教入华之早期史料及对文学、音乐、绘画之影响》② 是这一时期为数不多的研究乐府的成果。曹本治、王忠人、甘绍成、刘红、周耘编写《中国道教音乐史略》③ 研究道教音乐史，可作为研究与道教有关乐府之参考。

这一时期日本学者乐府音乐研究成果很多。如狩野雄《"作为歌谣的古乐府"——基于歌唱场景的一项考察》④ 从还原歌唱场景入手考察古乐府。水原渭江《敦煌所见舞谱〈浣溪沙〉（资料3）以及〈凤帰云〉（资料1）的解読——敦煌舞谱研究第七稿》⑤《敦煌所见舞谱〈浣渓沙〉（资料3）以及〈凤帰云〉（资料1）的解読——敦煌舞谱研究第八稿》⑥《敦煌所见舞谱〈浣溪沙〉（资料3）以及〈凤帰云〉（资料1）的解読——敦煌舞谱研究第九稿》⑦ 解读敦煌乐府舞谱。川上忠雄《六朝乐舞（1）》⑧《六朝乐舞（2）》⑨《六朝乐舞（3）》⑩ 对六朝乐舞进行系列探讨。

（三）文学研究

20世纪80年代，乐府文学研究成果大量涌现，但质量参差不齐，新旧交替特征明显。表现之一：沿袭前一时期惯性，选题集中在《陌上桑》《羽林郎》《孔雀东南飞》《木兰诗》《龟虽寿》《观沧海》《敕勒歌》《春江花月夜》《燕歌行》《行路难》《蜀道难》等少数名篇上。例如80年代很多学人集中探讨李白《蜀道难》寓意问题，一时之间，众说纷纭，成为

---

① 台北，学生书局，1995。
② 《大公报在港复刊卅年纪念文集》下卷，香港，1978。
③ 台湾新文丰出版公司，1996。
④ 东北大学文学会编《文化》60（3、4），1997年3月，第193~211页。
⑤ 大谷女子大学志学会编《大谷女子大学纪要》16（2），1981年12月，第21~31页。
⑥ 大谷女子大学志学会编《大谷女子大学纪要》16（2），1998年12月，第32~40页。
⑦ 大谷女子大学志学会编《大谷女子大学纪要》17（1），1982年9月，第101~110页。
⑧ 千叶商科大学国府台学会编《千叶商大纪要》22（1），1984年6月，第1~26页。
⑨ 千叶商科大学国府台学会编《千叶商大纪要》22（3），1984年12月，第41~72页。
⑩ 千叶商科大学国府台学会编《千叶商大纪要》22（4），1985年3月，第19~47页。

热点。其他篇目虽然有所涉及，但数量有限。说明多数学人仍然尚未把乐府当作一个研究领域进行长期研究，仍是随机选题，凑凑热闹而已。表现之二：成果水平参差不齐，学术含量不足。这一时期报刊数量陡然增加，一些文艺、教改或知识普及刊物，不要求文章有多少创新。很多论文算不上科研成果，很多作者称不上是学术中人。表现之三：沿用“左倾”年代批评框架，仍以人民性、现实主义等概念论说乐府。如蔡守湘、李进才《从〈诗经〉、两汉乐府民歌看现实主义创作方法的基本特征》[1]、朱思信《刘兰芝形象的典型意义》[2] 等。表现之四：宏观概说有余微观探究不足。如吴庚舜《略论唐代乐府诗》[3]、振甫《唐代乐府的继承和发展》[4]、商伟《论唐代的古题乐府》[5] 等。上述情况说明，这一时期乐府尚未成为独立研究领域，很少有学人因以研究乐府名家。高校当中硕士论文选乐府为题仅见商伟《论唐代的乐府诗》[6]、徐建华《边塞诗与乐府》[7]、刘曙初《李白乐府研究》[8] 少数几篇，博士论文未见以乐府为题者。

到 1990 年代（包括此前发表的少数文章），乐府文学研究也出现了一些积极变化，乐府在诗歌史上标志性作用被逐渐认识，越来越多学人开始从乐府特性出发考察乐府，考察视角日益走向多元。表现之一：更多诗人和诗作受到关注，像曹丕、傅玄、刘琨、萧衍、卢纶、温庭筠等以前很少被人论及的乐府诗人，像《安世房中歌》《汉郊祀歌》《燕歌行》《西洲曲》等很少被人论及的乐府诗作，开始有人论述。如张晶《审美价值与社会价值的交融：温庭筠乐府诗简论》[9]、刘崇德《李白〈猛虎行〉〈草书歌行〉新考》[10]、张瑞君《李白〈设辟邪伎鼓吹雉子班曲辞〉解疑》[11]、张宏《汉代〈郊祀歌十九章〉的游仙长生主题》[12] 等。表现之二：注意阐发乐

---

① 《武汉大学学报》1981 年第 1 期。
② 《新疆大学学报》1981 年第 1 期。
③ 《文学遗产》1982 年第 3 期。
④ 《文学评论》1982 年第 6 期。
⑤ 《文学遗产》1987 年第 2 期。
⑥ 袁行霈指导，北京大学，1984。
⑦ 冯钟芸指导，北京大学，1986。
⑧ 陶新民指导，安徽大学，1999。
⑨ 《文学评论》1987 年第 5 期。
⑩ 《文学遗产》1992 年第 3 期。
⑪ 《文学遗产》1993 年第 5 期。
⑫ 《北京大学学报》1996 年第 4 期。

府诗的诗歌史意义。如张国星《西晋乐府诗“拟古”论》[①]、葛晓音《论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术》[②]、潘啸龙《汉乐府的娱乐职能及其对艺术表现的影响》[③]、吴怀东《建安乐制及拟乐府诗形态考述》[④]《民歌升降与刘宋后期诗风》[⑤]、陈桥生《论王公贵人对南朝乐府民歌的接受》[⑥]等。表现之三：开始探索乐府自身创作规律。如王春淑《李白乐府对前人乐府的继承发展》[⑦]、傅如一《李白乐府论》[⑧]、钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》[⑨]《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》[⑩]、刘则鸣《上追汉魏，不染时风：鲍照拟古乐府诗述论》[⑪] 等。表现之四：引入新视角观照乐府现象。如胥树人《从音乐角度看李白的乐府诗》[⑫]、程千帆《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》[⑬]、陈晶《从叙事学角度证〈西洲曲〉乃男子思念女子之说》[⑭]、姜彬《吴歌的衬字和叠句试探》[⑮] 等。表现之五：反思以往诗歌史描述框架。如王启兴《白居易领导过“新乐府运动”吗?》[⑯]、罗宗强《“新乐府运动”种种》[⑰] 等。表现之六：注意从乐府体制入手分析乐府诗特点。如廖仲安《“欲饮琵琶马上催”小辩》[⑱] 从琵琶表演形态入手解读王翰诗句真实含义（《读何景明〈明河篇〉》对唐后乐府诗进行深入分析，这在当时并不多见）。陈贻焮师《评曹孟德诗》[⑲] 在谈到《步出夏门行》“云行雨

---

① 《华东师范大学学报》1982 年第 4 期。
② 《社会科学（上海）》1984 年第 12 期。
③ 《中国社会科学》1990 年第 6 期。
④ 《江淮论坛》1998 年第 2 期。
⑤ 《宁夏大学学报》2000 年第 1 期。
⑥ 《北京大学学报》1998 年第 3 期。
⑦ 《祁连学刊》1993 年第 2 期。
⑧ 《文学遗产》1994 年第 1 期。
⑨ 《北京大学学报》1995 年第 4 期。
⑩ 《文学评论》1998 年第 2 期。
⑪ 《内蒙古大学学报》2000 年第 2 期。
⑫ 《社会科学辑刊》1979 年第 2 期。
⑬ 《文学评论》1982 年第 4 期。
⑭ 《湖北三峡学院学报》2000 年第 4 期。
⑮ 《民间文艺集刊》第 5 辑，1984 年 2 月。
⑯ 《江汉论坛》1985 年第 10 期。
⑰ 《光明日报》1985 年 11 月 19 日。
⑱ 《文学遗产》1981 年第 2 期。
⑲ 作于 1985 年，收入《论诗杂著》，北京大学出版社，1989。

步”一首时说：“曹操这一篇和两首古辞内容都不相干，是‘借古乐府写时事’的又一例。艳辞不整齐，和正曲四章不同，又有不甚可解的地方，可能本是用散文写的序，后来合乐时用做艳，为了迁就乐调不免改变原来的句读。正文每章末尾两句也是入乐时加上的，和正文无关。”① 从乐府诗表演形态进行解释文本特点，与纯粹从文学角度来论述作品不同。

葛晓音师1990年代一系列文章可作为这一变化的代表。其《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》② 探索盛唐清乐衰落和古乐府兴盛的关系。指出从初唐到盛唐清乐在宫廷虽然趋于式微，但在民间依然流传，古乐府诗创作仍有实际音乐背景。从景云至开元中宫廷再度提倡雅乐，崇尚雅正思潮成为主流，也促成了盛唐古乐府诗创作的兴盛。《论李白乐府的复与变》③ 描述李白乐府创作诗歌史意义，并对其成因做了清楚的揭示。《新乐府缘起和界定》④ 在辨析郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞序》新乐府定义基础上，重新界定新乐府含义。《论杜甫的新题乐府》⑤ 总结杜甫新乐府创作历史性功绩。这些文章注意从乐府诗音乐属性出发来观察诗人乐府创作特点和成就，使一个时期乐府诗在诗歌史上标志作用得到了更加清晰的揭示，集中体现了90年代唐代乐府诗研究达到的新境界。

这一时期还出现了多种乐府诗研究专著，如王汝弼《乐府散论》⑥、姚大业《汉乐府小论》⑦、天鹰《论吴歌及其他》⑧、萧涤非《乐府诗词论丛》⑨、张永鑫《汉乐府研究》⑩、郑文《汉诗研究》⑪、倪其心《汉代的乐府诗》⑫、王运熙《乐府诗集导读》⑬ 等。葛晓音《八代诗史》⑭、赵敏俐

---

① 陈贻焮：《论诗杂著》，北京大学出版社，1989，第57页。
② 《社会科学战线》1994年第4期。
③ 《文学评论》1995年第2期。
④ 《中国社会科学》1995年第3期。
⑤ 《社会科学战线》1996年第1期。
⑥ 陕西人民出版社，1984。
⑦ 百花文艺出版社，1984。
⑧ 上海文艺出版社，1985。
⑨ 齐鲁书社，1985。
⑩ 江苏古籍出版社，1992。
⑪ 甘肃民族出版社，1994。
⑫ 大象出版社，1997。
⑬ 巴蜀书社，1999。
⑭ 陕西人民出版社，1989。

《汉代诗歌史论》[1] 虽非乐府研究专著，但含有很多论述乐府内容。

王汝弼《乐府散论》[2] 选汉魏六朝鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞进行分析评点。内容有知识介绍、问题研究、主旨阐发、艺术品评、注释商榷等。书中大量沿用“左倾”年代批评话语。如评《战城南》云：“这首民歌充分反映了汉乐府构思超脱，感情奔放，现实主义与浪漫主义高度结合的特征。……集中地反映了当时劳动人民的反战情绪，是《铙歌》里战斗性最强的一篇檄文。”[3]

杨生枝《乐府诗史》[4] 是时隔40多年后出版的一部乐府诗史。较之罗根泽《乐府文学史》、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》细致许多，述及一些新诗人，提出一些新问题。例如解释武帝“乃立乐府”：“我认为，‘乃立’绝非后人注释的‘始立’之义，而是包含着重建、扩建的意思。正由于汉武帝对乐府机关的重大改革，使宫廷的典礼机构成了独立的伎艺机构，由教育性大于娱乐性而变为娱乐性大于教育性；又因为乐府在汉初虽有其官，但采民间歌谣以入乐府却从汉武帝开始。”[5] 说法虽非原创，但在1980年代说出来还是觉得很新鲜。但作者初涉乐府，难免出现知识问题。例如对“乐府”称诗原因的分析[6]，对“声依永”的理解[7]，将《大明三年宴乐伎录》作者王僧虔说成是萧齐人[8]，等等。将汉唐各个时期乐府诗史分为“两汉——乐府创始期”“魏晋（西晋）——乐府拟作期”“六朝——乐府新变期”“北朝——乐府渐兴期”“隋唐——乐府完成期”，没有多少理据。《乐府诗集》中唐人作品占多数，但叙述隋唐乐府仅占一章，总体叙述格局也有失平衡。

张永鑫《汉乐府研究》[9] 分四编十六章，第一编“乐府考源”论乐府起源、汉代乐舞、秦代乐府、两汉乐府、乐府界说等问题。有关秦代乐府描述问题较新。乐府设立非始于武帝问题虽不新鲜，但描述武帝以前各帝

---

① 吉林教育出版社，1995。
② 陕西人民出版社，1984。
③ 王汝弼：《乐府散论》，第3~4页。
④ 青海人民出版社，1985。
⑤ 王汝弼：《乐府散论》，第5页。
⑥ 王汝弼：《乐府散论》，第6页。
⑦ 王汝弼：《乐府散论》，第7页。
⑧ 王汝弼：《乐府散论》，第17页。
⑨ 江苏古籍出版社，1992。

乐府情况就很新鲜。对两汉乐府民歌性质问题辨析最有新意。第二编“汉乐府的音乐性”，考证相和歌表演体制和歌辞协律各种情况。第三编“汉乐府的分类和编集”考证班固《汉书》、蔡邕《礼乐志》、徐陵《玉台新咏》、吴兢《乐府古题要解》、郑樵《通志》和郭茂倩《乐府诗集》所见之汉乐府，属于文献研究。第四编“汉乐府的特质”论述汉乐府思想内容、艺术特点及历史地位，属文学研究。可见该书从音乐、文献、文学三个层面论述汉乐府，层次清楚，问题意识强。可惜很多问题未作深入论述。

王运熙《乐府诗述论》[①] 除了收录其1950年代出版的《六朝乐府与民歌》《乐府诗论丛》以外，又收录其1976年以后一批新作乐府论文，编为《乐府诗再论》，具体包括《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》《乐府民歌和作家作品的关系》《相和歌、清商三调、清商曲》《读汉乐府相和、杂曲札记》《蔡琰与〈胡笳十八拍〉》《论吴声与西曲》《吴声、西曲中的扬州》《谢惠连体和〈西洲曲〉》《柳恽的〈江南曲〉》《梁鼓角横吹曲杂谈》《读〈汉魏六朝乐府文学史〉》《论乐府诗绝句四首》等文章。文章与前两编文章内容或有重复，但也有新的发现。例如揭示乐府诗内容与本事关系，考察相和歌与清商三调关系，考证蔡琰《胡笳十八拍》创作年代，都能根据史料做出合理分析。从地域角度研究乐府对后学也有开启意义。白璧微瑕在于受时代影响，时以阶级分析学说分析问题。书后附《研究乐府诗的一些情况和体会》一文，谈治乐府经验，有利于后学深入理解其乐府研究，体会治学思路，获得宝贵经验。作者与王国安合著之《乐府诗集导读》[②] 分“导言”和“选读”两部分，各占一半左右篇幅。导言除了介绍乐府学知识和典籍外，主要讲述汉唐乐府诗史，文字达10万字左右，相当于一部小型汉唐乐府诗史。

钟优民《新乐府诗派》[③] 专论新乐府诗派。前两章溯源，论两汉魏晋南北朝新乐府传统，后八章论唐代新乐府。所论新乐府不局限于张王元白，而是将张王元白新乐府当作唐代新乐府辞发展高潮，所以描述下来很像一部唐代新乐府诗史。但该书有很多问题：（1）囿于老文学史言说框架，以现实主义、人民性为核心价值标准描述新乐府；（2）将《乐府诗

---

① 上海古籍出版社，1996。
② 巴蜀书社，1999。
③ 辽宁大学出版社，1997。

集》所收新乐府辞统统当作新乐府诗派诗作，没有看到这些新乐府辞作者之间有无诗派关系；（3）将很多非乐府诗，如杜甫《石壕吏》、元稹《连昌宫词》等当作新乐府论述；（4）未能从音乐属性来谈新乐府。

钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》① 从音乐入手考察汉魏乐府，涉及汉代音乐雅俗之变、各类乐府诗艺术体制、乐府诗和乐府功能与汉代社会、建安文人乐府诗创作等问题。论武帝好神仙与郊祀歌内容，建安时期“篇”题乐府创作等，都有新意。

葛晓音师《八代诗史》② 描述汉隋诗歌史，对《平陵东》《秦女休行》《孤儿行》《战城南》《步出夏门行》《孔雀东南飞》以及曹植《白马篇》、陈琳《饮马长城窟行》等具有标志性意义乐府名篇有深入分析和精彩评论。对汉乐府观风俗、察时政的论述，《梁鼓角横吹曲》保存和流传的论述，也很有新意。

赵敏俐《汉代诗歌史论》③ 以很大篇幅论述汉乐府。有关“汉初雅乐之新变”“乐府诗的产生与界说”“西汉乐府诗的抒情特征”“异出同源的东汉两类乐府诗”“东汉乐府诗的艺术特征”的论述，相当于对汉代乐府诗史做了重新勾画。“《郊祀歌》十九章新论”和附录“《安世房中歌》作者、时代考”“《汉鼓吹铙歌》十八曲考论”，对汉代三组重要乐府展开深入论述。所论虽然是前人广有涉及，但都能提出己见。例如指出以民歌称乐府之不当，分析《郊祀歌》十九章艺术成就，从使用范围分析汉铙歌十八曲军乐性质等，均发前人所未发。这些代表着这一时期汉乐府研究最高水平。

台湾这一时期乐府文学研究相当活跃，一批硕博士论文以乐府为题。硕士论文有张国相《唐代乐府诗之研究》④、张荣基《李白乐府诗之研究》⑤、廖美云《元白新乐府研究》⑥、巫淑宁《张籍及其乐府诗研究》⑦、陈秀文《张籍乐府诗研究》⑧。博士论文有张修蓉《中唐乐府诗研究》⑨、

---

① 大象出版社，2000。
② 陕西人民出版社，1989。
③ 吉林教育出版社，1995。
④ 舒衷正指导，东海大学，1980。
⑤ 邱燮友指导，东吴大学，1987。
⑥ 叶庆炳指导，台湾师范大学，1988。
⑦ 李建昆指导，中兴大学，1997。
⑧ 王国璎指导，台湾大学，1999。
⑨ 罗宗涛、叶庆炳指导，政治大学，1982。

金银雅（韩国留学生）《盛唐乐府诗研究》[1]。这些选题说明，这一时期台湾学人已经把乐府当作独立研究领域。

这一时期台湾出现了一批乐府诗研究专著，数量与大陆相当而时间略早。如张清钟《两汉乐府诗之研究》[2]、胡红波《乐府相和歌与清商研究》[3]、江聪平《乐府诗研究》[4]、亓婷婷《两汉乐府研究》[5]、陈香《白居易的新乐府》[6]、张静哗《白居易新乐府研究》[7]、范淑芬《元稹及其乐府诗研究》[8]、张修蓉《中唐乐府诗研究》[9]、汪中《乐府诗纪》[10] 等。其中有断代研究，有分类研究，有诗人研究，选题以两汉和中唐乐府为多。

张清钟《两汉乐府诗之研究》描述汉乐府体制，深得要领，但述多作少，很多问题没有展开论述。廖美云《元白新乐府研究》[11] 论元白新乐府文学特点，观念虽不新颖，但结构合理，持论适中，较前人同类论述深入细致。黄浴沂《唐代新乐府诗人及其代表作品》[12] 简述唐代一系列新乐府诗人及其作品，为准学术著作。谭润生《北朝民歌》[13] 对北朝乐府展开多层面解读，篇幅和细致程度都超过前人。书中以“句式”“套语”“诗语”等概念分析乐府形式，是为乐府诗体式研究，很有新意。最大问题是将北朝乐府认定为“民歌”。所著《唐代乐府诗》[14] 相当于一部唐代乐府诗史。书中新乐府认定标准有失宽泛。

同期论文选题仍然以汉乐府和中唐新乐府为多。如张草湖《乐府诗总论》[15]、傅锡壬《汉代乐府诗中反映的妇女生活》[16]、吕正惠《元和新乐府

① 罗宗涛、李丰楙指导，政治大学，1990。
② 台湾商务印书馆，1979。
③ 台北，天才出版社，1979。
④ 台北，复文书局，1978。
⑤ 台北，学海出版社，1980。
⑥ 台北，“国家”出版社，1982。
⑦ 台北，蓬莱出版社，1982。
⑧ 台北，文津出版社，1984。
⑨ 台北，文津出版社，1985。
⑩ 台北，学生书局，1986。
⑪ 台北，学生书局，1989。
⑫ 台北，学海出版社，1988。
⑬ 台北，东大图书公司，1997。
⑭ 台北，黎明文化事业公司，2000。
⑮ （台北）《中华文化复兴月刊》第13卷第3期，1980年3月。
⑯ （台北）《中山学术文化集刊》第31集，1984年3月。

运动及其政治意义》[1]、邱燮友《唐代新乐府运动的时代使命》[2]、林文瑞《乐府诗的特性及其源流之研究》[3]、黄浴沂《唐代新乐府运动产生之背景》[4]、蔡正发《白居易〈新乐府〉与〈策林〉比较研究》[5] 等。

所论问题已经变得十分广泛，视角和方法也呈多元化倾向。如王成荃《古诗十九首与古乐府》[6]、陈玉倩《论古诗十九首与汉代乐府诗的关系》[7]、林彩淑《汉代乐府诗与古诗十九首之关系析论》[8] 所论汉乐府与古诗十九首关系问题就十分复杂。有些论文选题虽泛，但论述深入细致。如陈万鼐《汉代乐府之研究》[9] 对汉代乐府活动一系列有代表性事件和典型问题都有涉及。王淳美《西汉民间乐府与后人拟作之研究》[10] 研究汉乐府拟作问题。朴英姬《从〈艳歌何尝行〉论汉魏晋乐府诗的几个问题》[11] 通过分析一首诗论一个时代乐府问题。姚道生《〈陌上桑〉罗敷"以礼自防"探微》[12] 论一首诗中一个具体问题。翁成龙《李白乐府诗的技巧》[13] 分析李白乐府诗比兴使用。李白志在删述，乐府多用比兴，对此深入分析，有助于深入理解李白古乐府学内涵。李清筠《三曹乐府诗中的神仙世界》[14] 论三曹乐府神仙题材书写。王文颜《乐府诗中的几个问题》[15] 分析乐府"表声词的运用""不可解的歌词""写定时省略部分歌词""开头语、结束语的运用""拼凑性的乐词"，从表演体制入手考察歌词文本形成。亓婷婷《汉代乐府诗的社会功能》归纳汉乐府诗功能："1. 乐教观念的弘扬；2. 祭祀礼仪的凭依；3. 民情舆论的宣泄；4. 帝国盛世的反映。"[16]

---

① （台北）《中外文学》第14卷第1期，1985年6月。
② （台北）《国文学报》1986年6月。
③ （台北）《中华文化复兴月刊》第19卷第6期，1986年6月。
④ （台北）《中国语文》（444），1994年6月。
⑤ （台北）《古今艺文》1995年11月。
⑥ （台北）《文学思潮》1979年10月。
⑦ （台北）《辅大中研所学刊》第5期，1995年9月。
⑧ （台北）《中国文化大学中文学报》第4期，1998年3月。
⑨ （台北）《艺术评论》第3期，1991年10月。
⑩ 《南台工商专校学报》1991年7月。
⑪ （台北）《中国文化月刊》1995年11月。
⑫ （台北）《中国文化研究所学报》1997年。
⑬ 《台中商专学报》第29期，1997年6月。
⑭ （台北）《国文学报》第28期，1999年6月。
⑮ （台北）《古典文学》第9集，1987年4月。
⑯ 亓婷婷：《汉代乐府诗的社会功能》，（台北）《国文学报》1989年6月，第1页。

戴丽珠《汉乐府诗与曹植乐府诗的比较》[①] 从言说角度分析汉乐府与文人乐府诗之不同。罗联添《李白〈蜀道难〉写作年代考辨》《李白〈蜀道难〉寓意探讨》[②] 重新探讨李白《蜀道难》写作时间和寓意，综论前人众说，提出自己看法，集《蜀道难》本事研究之大成。而邱燮友《汉乐府诗所反映的生活艺术》[③]、杨国娟《汉魏乐府诗中数字美学之探究》[④]、李丰楙《六朝乐府与仙道传说》[⑤]、沈志方《论邺下乐府的主题类型》[⑥]、林淑贞《杂歌谣辞所反映的社会现象》[⑦] 等，都是从新角度研究乐府问题。邱燮友《乐府诗的特性及其源流》[⑧] 言及唐后乐府（知识多有不确处），蔡鸿江《皮日休乐府论析探》[⑨] 触及乐府诗学问题。叶慕兰《庾信乐府诗探析》[⑩]、朱我芯《刘禹锡乐府风貌》[⑪]、谭润生《张祜乐府诗试探》[⑫]、巫淑宁《张籍乐府诗中社会写实内容之探讨》[⑬] 则专论某一乐府诗人。

台湾乐府研究主要问题有：或执着于旧观念，仍以民歌称乐府，如杜若《乐府、民歌》[⑭]、王建生《汉代诗歌——乐府与民歌》[⑮] 等；或在乐府诗修辞技巧上做文章，陷于小道，如林丽桂《乐府及诗词中的顶真（宋以前）》[⑯]、翁成龙《李白乐府诗的修辞技巧》[⑰] 等。

同期日本乐府文学研究成果很多，论题广泛，探讨深入。如中森健二《关于鲍照〈拟行路难〉的构成》[⑱]、道家春代《古乐府和古诗十九首》[⑲]、

---

① （台北）《静宜人文学报》第 9 期，1997 年 6 月。
② 均收入其《唐代四家诗文论集》，台北，学海出版社，1996。
③ （台北）《中华文化复兴月刊》第 11 卷第 1 期，1978 年 1 月。
④ （台北）《静宜人文学报》1998 年 7 月。
⑤ （台北）《古典文学》第 1 集，1979 年 12 月。
⑥ （台北）《古典文学》第 12 集，1992 年 10 月。
⑦ （台北）《中国学术年刊》第 17 期，1996 年 3 月。
⑧ （台北）《幼狮月刊》第 47 卷第 6 期，1978 年 6 月。
⑨ （台北）《问学》1998 年 7 月。
⑩ （台北）《源远学报》1991 年 11 月。
⑪ （台北）《侨光学报》1992 年 10 月。
⑫ （台北）《国文学志》第 2 期，1998 年 6 月。
⑬ （台北）《兴大中文研究生论文集》创刊号，1996 年 1 月。
⑭ （台北）《台肥月刊》1979 年 8 月。
⑮ （台北）《中国文化月刊》1989 年第 12 期。
⑯ （台北）《中国语文》第 381 卷，1989 年 3 月。
⑰ （台北）《台中商专学报》1998 年 6 月。
⑱ 中国艺文研究会编《学林》第 1 辑，1983 年 1 月。
⑲ 《名古屋大学中国语论集》第 4 辑，1984 年 2 月。

后藤秋正《围绕〈陇上歌〉的注释》[①]、矢田博士《关于曹植神仙乐府》[②]《曹植〈泰山梁甫行〉创作时期考——以陈祚明“黄初元年说”当否为中心》[③]、市川桃子《中国古典诗中谐音双关语：关于乐府〈江南〉古辞的、“鱼”（1）》[④]、佐藤大志《鲍照〈拟行路难〉十八首创作意图》[⑤]《鲍照乐府诗的特质》[⑥]、松元幸男《汉初礼乐祭祀与乐府（官署）情况》[⑦]、森野繁夫《谢灵运的乐府（上）——以〈上留田行〉为中心》[⑧]《谢灵运的乐府（下）——以〈上留田行〉为中心》[⑨]、松浦友久《李白〈将进酒〉是乐府诗还是歌行？——以“样式和表现机能”为视角》[⑩]、镰田出《李白将进酒〉表现考——乐府和歌行的表现机能与饮酒》[⑪]、狩野雄《傅玄〈咏史乐府〉的创作——魏晋文人乐府制作的一个背景》[⑫]、松原朗《李白〈梁甫吟〉考（上）——乐府〈梁甫吟〉谱系定位》[⑬]《李白〈梁甫吟〉考考（下）——乐府〈梁甫吟〉的演变》[⑭]《从盛唐到中唐——导致乐府文学变化的手法》[⑮]、长谷部刚《南朝文人乐府与声律论》[⑯]《沈约乐府诗与声律论》[⑰]，等等。

有些研究已经触及乐府学核心问题。如清水茂《“行”的本义》[⑱]从先秦出土之“行钟”入手探讨“行”之含义，虽然未能最终解决问题，但开启了“行”之含义探索的新思路，即“行”可能是某种歌唱活动。较之

---

① （日本）《东方》（82），1988年8月。

② 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（9），1990年10月。

③ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（12），1993年10月，第1～20页。

④ 明海大学编《明海大学外国语学部论集》（3），1991年3月20日，第111～120页。

⑤ 汉文教育研究会编《汉文教育》（17），1993年12月25日，第25～41页。

⑥ 中国中世文学会编《中国中世文学研究》（28），1995年9月28日，第15～34页。

⑦ 中国艺文研究会编《学林》第20辑，1994年2月，第29～47页。

⑧ 《中国学论》（19），1994年11月。

⑨ 《中国学论集》（20），1995年5月。

⑩ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（15），1996年10月，第15～25页。

⑪ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（14），1995年10月，第58～70页。

⑫ 中国文史哲研究会编《集刊东洋学》（82），1999年10月，第41～60页。

⑬ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（16），1997年10月，第60～76页。

⑭ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（17），1998年10月，第66～88页。

⑮ 中国诗文研究会编《中国诗文论丛》（18），1999年10月，第87～108页。

⑯ 早稻田大学中国文学会编《中国文学研究》（25），1999年12月，第12～34页。

⑰ 早稻田大学大学院文学研究科：*Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University*，（0xF9C2）45，1999，PP. 95－105。

⑱ 日本中国学会编 *Bulletin of Sinological Society of Japan*（36），1984，PP. 1－11。

古人望文生义解释，推进幅度不可以道里计。再如斋藤功《〈乌夜啼〉变迁考》[①] 考察一个曲调的变迁情况，釜谷武志《以鲍照的“代”为中心》[②]、土屋聪《鲍照〈代东门行〉古辞〈东门行〉：求其“代”作意图的一个考察》[③]，探讨鲍照乐府创作标记含义，佐藤大志《关于崔豹〈古今注〉音乐篇》[④] 研究晋代乐府学著作，山口为广《汉魏时人乐府观》[⑤] 分析魏晋人乐府观念，所论均为乐府学重要问题。

有些论文视角相当新颖。如增田欣《“西去都门几多地”的意味构造——白居易〈骊宫高〉诗句意味和日本之变相》[⑥]、向井芳树《〈孔雀东南飞〉与〈心中宵庚申〉：日中的夫妇心中剧》[⑦]、后藤昭雄《平安朝乐府与菅原道真之〈新乐府〉》[⑧] 论古代乐府诗对日本文学的影响，均为中国学人关注不到者。

1990 年代末冈村贞雄《古乐府的起源与继承》[⑨] 出版。书中选取两汉魏晋南北朝代表性乐府曲调，如《陌上桑》《折杨柳行》《挽歌》《少年行》《子夜歌》《读曲歌》《华山畿》等，考察其由来和后世拟作，相当于为这些曲调写一个小型历史。书中还考察了蔡琰、曹植、傅玄、梁武帝等有代表性诗人乐府诗创作继承和创新情况。在继承和创新中揭示诗人乐府诗创作特点以及著名乐府曲调沿革情况，有助于揭示乐府诗特性。乐府诗有固定题名、本事、曲调、体式、风格，这些要素时刻要求后人拟作回归其固有传统，但诗人创作总是要有创新。就在这继承和创新当中，乐府诗历史得以延伸。将乐府诗创作当作一个特殊系统加以考察，揭示其内在沿革机制和原理，是一项重要工作。

四　2001 年至今

20 世纪中国学术研究在观念植入和方法使用上做了两件事情：一是介

---

① 中国艺文研究会编《学林》第 1 辑，1983 年 1 月。
② 《兴膳教授退官记念中国文学论集》，东京，汲古书院，2000。
③ 九州岛大学中国文学会编《中国文学论集》（29），2000，第 1 ~ 19 页。
④ 《冈村贞雄博士古稀纪念中国学论集》，1999 年 8 月。
⑤ 《文学与哲学之间——中国文学之世》（3），东京，笠间书院，1978。
⑥ 广岛女子大学编《广岛女子大学文学部纪要》（19），1984 年 3 月，第 93 ~ 122 页。
⑦ 同志社大学国文学会编《同志社国文学》（33），1990 年 3 月，第 1 ~ 12 页。
⑧ 《国语国文》（68 · 6），中央图书出版社，1999，第 1 ~ 18 页。
⑨ 东京，白帝社，2000。

绍西学；二是将中国学术纳入西学言说系统。中国学术现代化进程主要是引进吸收运用西学的过程。进入21世纪以后，随着中国经济崛起，呼唤民族文化自觉，成为一项客观需求。于是揭去西学种种遮蔽，重估古代传统价值，勇于进行自主设计，成了学术发展大趋势。在这一背景影响下，乐府学也迎来了自主设计时代。其标志有三：乐府学成为独立研究领域；乐府学研究有计划进行；一批学人以研究乐府名家。

（一）文献研究

陈贻焮、陈铁民、彭庆生主编之《增订注释全唐诗》[①] 是第一部《全唐诗》全注本，包括所有乐府诗作。虽然注释较为简单，但这毕竟是对一个时代乐府所做全面注释，其文献整理价值不言而喻。

有计划研究《乐府诗集》等乐府学经典著作是这一时期乐府文献研究最大特点。《乐府诗集》是乐府学集大成之作，弄清《乐府诗集》对于整个乐府学，具有“一览众山小”的作用。从《乐府诗集》入手进行研究，便抓住了乐府学研究的关键。

受20世纪70年代日本学者中津浜涉、增田清秀等人研究《乐府诗集》成书工作的启发，21世纪初王小盾指导博士生喻意志撰成《〈乐府诗集〉成书研究》[②] 博士毕业论文，尚丽新撰成《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》[③] 博士毕业论文。喻文重点考察了郭茂倩家世，《乐府诗集》编纂文献背景和音乐背景，《乐府诗集》资料来源等情况。尚文考察了《乐府诗集》在宋元明清各代刊刻流传情况。这是大陆学人首次对《乐府诗集》成书和流传所做专门研究。此后喻意志围绕《乐府诗集》成书撰写了一批论文，如《从宋本〈乐府诗集〉小注看〈乐府诗集〉的编纂》[④] 等都考证翔实，言之成理，值得重视。

吴相洲主持之《乐府诗分类研究》由北京大学出版社于2009年出版。丛书含9部专著，分别是王福利《郊庙燕射歌辞研究》，韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，王传飞《相和歌辞研究》，曾智安《清商曲辞研究》，梁海燕《舞曲歌辞研究》，周仕慧《琴曲歌辞研究》，向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞

① 文化艺术出版社，2001。
② 北京图书馆博士论文文库，馆藏编号：2003 \ 207.22 \ 43。
③ 中国社会科学出版社，2012。
④ 《乐府学》第6辑，学苑出版社，2010。

研究》，袁绣柏，曾智安《近代曲辞研究》，张煜《新乐府辞研究》。各著均含乐府文献研究，如类目成因、收录标准、曲辞补录以及具体作品文献考证等。如《郊庙燕射歌辞研究》论郊祀歌在《乐府诗集》中位置、汉郊祀乐章名称、汉郊祀歌、诗整体完成时间及其作者、"邹子乐"等问题；《鼓吹横吹曲辞研究》辩驳有关郭茂倩鼓吹曲辞概念出自《宋书·乐志》鼓吹概念等问题；《相和歌辞研究》论《乐府诗集》编纂相和歌辞标准与收录范围与相和歌概念发展过程的关系；《清商曲辞研究》论郭茂倩在唐人基础上对"清商"范围做出独特界定，从而使清商曲辞成为吴歌西曲专称，补录部分曲题和曲辞；《舞曲歌辞研究》指出舞曲歌辞多辑自《宋书》《南齐书》《晋书》等正史，其类目根据这类歌辞所属舞乐系统的特殊性而设立；《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》对部分杂曲歌辞进行重新归类，补录杂曲歌辞进行，订正杂歌谣辞中误收乐歌；《近代曲辞研究》论盖嘉运盛唐献乐给唐玄宗，《乐府诗集》中却出现中唐曲辞问题；《新乐府辞研究》在《乐府诗集·新乐府辞》辑补唐代新乐府170题，等等。

当然不是所有《乐府诗集》文献研究都值得肯定。2011年上海交通大学出版社出版了彭黎明、彭勃编《全乐府》。该书编纂目标不是整理《乐府诗集》，而是依自己理解重新编辑注释乐府。书中将《乐府诗集》各类曲辞进行拆分，按朝代先后重新排列。顺序也不再沿袭《乐府诗集》，而是按自己理解，并自创"史歌谣辞"等种类。如第一卷"先秦两汉"排列顺序是："相和歌辞""杂曲歌辞""琴曲歌辞""杂歌谣辞""史歌谣辞""古诗逸辞""鼓吹曲辞""横吹曲辞""舞曲歌辞""郊庙歌辞"。诗作下有注释。因包含《乐府诗集》全部诗作，实际上是对《乐府诗集》所收诗作进行全部注释。但注释简略，难点问题均未触及。该书不再保留《乐府诗集》原有叙论和解题，只将部分内容作为引证材料加入新的叙论和注释当中，因此该书不包含对《乐府诗集》叙论和解题的笺注。编者因不了解乐府诗留传特点，随意校改《乐府诗集》所收作品，尤为不当。《乐府诗集》收录作品主要依据宫廷歌录，并非诗人别集或诗歌总集，是一个特殊诗歌留传系统，后人整理时要特别注意尊重诗集原貌，不能轻易用传世其他文献校改诗作。《全乐府》根据史志改动作品做法更不可取。如晋鼓吹曲辞《宣辅政》"云泽雨施"据《晋书》改为"云行雨施"，《文皇统百揆》"并化无内外"据《晋书》改为"至化无内外"等等，均属不该。

除了《乐府诗集》，王小盾在丘琼荪《历代乐律志校释》基础上，带

领学生对历代正史乐志展开研究。成果有孙晓辉《两唐书乐志研究》[1]、李方元《〈宋史·乐志〉研究》[2]、王福利《辽金元三史乐志研究》[3]、温显贵《〈清史稿·乐志〉研究》[4]。著作主要考察两部分内容：各史乐志编纂及史料来源；各代音乐沿革情况。第一部分内容属于文献研究。

这一时期乐府学著作展开系统研究的要数郑祖襄。其《华夏旧乐新证》[5]中所载《〈古今注〉"横吹曲"史料真伪谈》《"增其事，省其文"，难免疏漏——〈新唐书·礼乐志〉若干记载讨论》《〈通典·乐典〉述评》，《华夏旧乐新探》[6]所载《〈汉书·艺文志〉中的音乐书》《〈古今乐录〉"相和歌"的文字标点及释义》《〈隋书·经籍志〉音乐书述略》《〈荀氏录〉考》《〈古今乐录〉辑佚本汇编说明》《关于智匠和〈古今乐录〉》《〈古今乐录〉辑佚本汇编》等，均为乐府学著作研究成果。《华夏旧乐新探》所收《唐宋"雅"、"清"、"燕"三乐辨析》《说"高祖乐楚声"》等文所论，也与乐府文献密切相关。此外，如孙尚勇所著《乐府文学文献研究》[7]，论文《吴兢〈乐府古题要解〉的体例及影响》[8]等，也就汉唐一系列乐府学著作展开论述。

音乐史学者有关音乐文献教科书中所介绍各种音乐文献，其实就是古代乐府学文献。如方宝璋、郑俊晖《中国音乐文献学》[9]介绍正史、会要、政书、十通、类书、乐书、乐论、乐谱、报刊、工具书以及佛藏、道藏当中音乐文献，对指引初学者查找乐府学文献有参考价值。王子初《中国音乐考古学》[10]除了介绍音乐考古学一般知识外，还介绍了中国古代各个时期考古发现的乐器、壁画，可作为乐府学者利用音乐考古资料入门参考。

王小盾《隋唐音乐及其周边》[11]，共收4组文章，其中第三组"音乐文献研究"收《音乐文献学和中国音乐学的学科建设》《任半塘、王运熙先

---

① 上海音乐学院出版社，2004。
② 上海音乐学院出版社，2004。
③ 上海音乐学院出版社，2004。
④ 上海音乐学院出版社，2004。
⑤ 上海音乐学院出版社，2005。
⑥ 中央音乐学院出版社，2008。
⑦ 人民文学出版社，2007。
⑧ 《中华文史论丛》2006年第3期。
⑨ 福建教育出版社，2006。
⑩ 福建教育出版社，2003。
⑪ 上海音乐学院出版社，2012。

生的音乐文献工作》《中国音乐文献学：以杨荫浏为枢纽的两个时期》等文评介当代学人音乐文献研究。《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》《再论音乐文献辨伪的原则和方法》《从〈琴操〉版本论音乐古籍辑佚学》《敦煌舞谱校释》《论〈道藏〉中的音乐史料》《关于各史乐志音乐名词的书名号等问题》等文，或从一部具体音乐文献出发谈音乐史料整理原则和方法，或对某一具体音乐文献进行整理，观点和方法均值得借鉴。

除了乐府学典籍，其他一些乐府学文献问题也有人关注。如钱志熙《汉魏乐府艺术研究》[①] 下编《汉魏乐府丛考》所收汉魏乐府研究 8 篇文章。《论蔡邕"汉乐四品"之第四品应为相和清商乐》辨析以往学界一直将"短箫铙歌"当作蔡邕《礼乐志》所列汉乐第四品问题，从文献著录细心比对中发现原文存在遗漏，并从吴兢《乐府古题要解》等引用中找到这一遗漏，从而认定第四品应为相和清商乐。《周汉"房中乐"考论》《相和歌辞与清商三调关系问题》《乐府"行"之本义再探讨》《关于李延年依胡乐造"新声二十八解"问题》四文辨析乐府学研究中一些老问题，综论各家之说，力求有所推进。《〈汉书·艺文志·诗赋〉所列歌诗目录集考、集说》《〈汉书〉、〈宋书〉著录汉代歌诗存佚篇目综述》两篇文章研究汉乐府诗著录情况，已触及乐府诗文献研究核心问题。这种普查加追踪式研究，有利于厘清汉乐府留存状况。《汉乐府佚诗〈河东蒲反歌诗〉考索》一文从王充《论衡》中辑出《河东蒲反歌诗》一篇。汉乐府为乐府源头，关注者多，研究充分，发现一首未收乐府，实属不易。

许云和《乐府推故》[②] 就汉《房中祠乐》《安世房中歌》十七章、汉《郊祀歌》十九章、鼓吹铙歌《芳树》《石留》、"四面楚歌""采诗夜诵"等十几个乐府诗问题展开讨论。这些问题有的学界争论已久，有的是作者首次提出，论述中常发挥新见。尽管有些难题无法完全解决，但作者思维活跃，有益读者开启心智，解决类似问题。

吴相洲主编《乐府诗要素研究》[③] 含 4 部专著，论乐府诗题名、曲调、本事、体式等要素，分别是张煜《乐府诗题名研究》、向回《乐府诗本事研究》、曾智安《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》、周仕慧《乐府诗体式研究》。《乐府诗题名研究》利用传世文献和出土文献考察题

---

① 学苑出版社，2011。

② 北京大学出版社，2012。

③ 北京大学出版社，2013。

名所依之据、所含之义、所属之类、所历之变，有一系列发现。如指出乐府以“歌”字题源于乐府定音乐器“歌钟”；“曲”由最初像盛放器物的宛曲之形辗转演变为宛曲之曲、合乐之曲，所以凡是以“曲”为题之乐府大都篇幅短小，风格婉转；“行”用作乐府题名是词义假借，在甲骨文中“行”与“永”通，而“永”与“咏”通，等等。《乐府诗本事研究》辨析《陌上桑》《秋胡行》《杞梁妻》等曲调本事的复杂形成过程。《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》指出《朱鹭》曲辞所述情境为汉代画像石、画像砖及器物造型中的流行构图，寓意男女欢合、子孙繁衍，等等。

吴相洲主编《乐府诗断代研究》[①] 含5部专著：陈利辉《两汉乐府诗研究》、王淑梅《魏晋乐府诗研究》《北朝乐府诗研究》、王志清《齐梁乐府诗研究》、韩宁《初唐乐府诗研究》均包含文献研究。如《两汉乐府诗研究》以列表方式揭示《诗经》和汉乐府命名方式之差异。《魏晋乐府诗研究》探讨魏晋乐府诗文献著录问题，指出魏晋乐府诗不分解歌辞是其常态，是这些歌辞的原始面貌；分解歌辞皆为“清商三调”歌诗，是西晋荀勖撰旧辞施用于清商三调时所留存，是这些歌辞再次入乐之标志；“本辞”是荀勖“撰旧辞”所用底本旧歌诗，不入晋乐；书中补录了93首魏晋乐府歌辞。《齐梁乐府诗研究》通过考察齐梁雅乐歌辞、俗乐歌辞文献著录情况，揭示齐梁宫廷音乐观念、创作情境、创作风尚以及乐府创作的阶段性特征。《北朝乐府诗研究》考察乐府乐、辞使用和分布情况及其文献著录来源，并补录部分北朝乐府曲辞。《初唐乐府诗研究》认为刘希夷《代悲白头翁》并非乐府《白头吟》；《回波乐》也非曲水饮酒之意，等等。

刘航《汉唐乐府中民俗因素解析》[②] 从民俗角度考证刘生、王昌、西施、张女、何满子、青溪小姑、文康等乐府诗中常见人物，城南、折柳、衣带等乐府诗中常见意象。吕肖焕《中国古代民谣研究》[③] 将民谣分成风谣、谶谣等类别，附录中有“风谣的分类整理”“谶谣的分期整理”等内容，可供杂歌谣辞研究参考资料。

这一时期台湾乐府文献研究也有许多成果。如李立信《〈文选·饮马

---

① 社会科学文献出版社，2013。

② 商务印书馆，2011。

③ 四川出版集团·巴蜀书社，2006。

长城窟行〉〈古辞〉考辨》[①] 探讨古辞与拟作关系。朱我芯《〈乐府诗集〉"新乐府辞"义界与分类意义之商榷》[②] 认为郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞序》所持新乐府概念"既不符合李绅原创'新题'乐府的'病时'概念，亦不考量新乐府诗人早已并作标举的时事性与讽喻性诗旨。当代学者普遍无疑地认同郭氏的广义界定，却忽略考察历代诗论中有关新乐府的所指，其实绝少与郭氏同调者，显示郭氏的界定在新乐府定义的接受史中并非主流，而是出于诗歌总集编类考量下的一种类别概念。"[③] 因而将唐代乐府分为"古题""声诗"和"新题乐府"三类。观点不一定正确，但所述为乐府诗分类问题，值得继续探讨。刘德玲《〈乐府诗集〉体例与收诗之商榷》认为"《乐府诗集》缺乏统一的分类准则……在收诗方面，郭也犯了取材不知裁度的毛病，导致全书收诗庞杂紊乱。"[④] 类似指责古已有之，皆因不了解郭茂倩编辑思想和编辑实际情况所致。有些批评更无道理，如云《乐府诗集》未收汉高祖《大风歌》，其实并非没有收录，只是题名易为《大风起》，论者没有看到而已。

这一时期日本乐府文献研究论文也有很多。白居易新乐府仍是学人关注重点。如金木利宪《〈河海抄〉所引用的〈新乐府〉和〈源氏物语〉(特集新乐府：讽喻的精神)》[⑤]、陈翀《实相院密乘建长四年笔〈文集卷第三 新乐府〉(书影四枚)(特集新乐府：讽喻的精神)》[⑥]、冈部明日香《关于台北故宫博物院藏〈新乐府庆安三年版本〉：介绍和校点翻刻(特集新乐府：讽喻的精神)》[⑦]、太田次男《白氏新乐府序——从旧抄本·刊本的文本来看》[⑧]，等等，探讨白居易新乐府版本及其对日本文学影响问题。小川恒男《六朝乐府译注（8）〈芳树〉（下）四首》[⑨]、乐府诗读书会编

---

① （台北）《中国文化研究所学报》2002。

② （台北）《兴大中文学报》第15期，2003年6月。

③ 朱我芯：《〈乐府诗集〉"新乐府辞"义界与分类意义之商榷》，《兴大中文学报》第15期，2003年6月，第38页。

④ 刘德玲：《〈乐府诗集〉体例与收诗之商榷》，《中国学术年刊》第26期，2004年9月，第119页。

⑤ 白居易研究会编《白居易研究年报》（12），2011，第62～75页。

⑥ 白居易研究会编《白居易研究年报》（12），第100～109页。

⑦ 白居易研究会编《白居易研究年报》（12），第76～99页。

⑧ 白居易研究会编《白居易研究年报》（5），2004，第1～19页。

⑨ 广岛中国文学会编《中国学研究论集》（21），2008年12月，第30～40页。

《六朝乐府诗译注（1）〈艾如张〉一首、〈战城南〉二首、〈将进酒〉一首》[①]《六朝乐府诗译注（2）〈巫山高〉前半四首》[②]等文章，翻译注释六朝乐府名篇。柳川顺子《〈宋书〉乐志和〈乐府诗集〉——以“相和”“清商三调”的分类为中心》[③]讨论《乐府诗集》编纂与《宋书·乐志》乐府诗著录的继承关系。道家春代《汉代升仙乐府和画像石》[④]将汉画像石与升仙题材乐府相印证。这些文章皆立足文献考察具体问题，选题旨趣、研究方法均值得借鉴。

（二）音乐研究

进入21世纪以来很多学人意识到了从音乐角度研究古代诗歌的重要性。吴相洲《唐代歌诗与诗歌》[⑤]《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》[⑥]《永明体与音乐关系研究》[⑦]，赵敏俐《中国古代歌诗研究》[⑧]等，都是这方面成果。成果虽然没有使用“乐府”这一概念，但汉唐时期很多歌诗是乐府，而已是对乐府音乐问题的研究。

2009年吴相洲主持“《乐府诗集》分类研究”项目成果9部专著均含有乐府音乐研究内容。如王福利《郊庙燕射歌辞研究》探讨汉房中乐歌、房中乐、房中歌之“房中”、演奏场所、乐器使用等问题；韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》从音乐角度辨析鼓吹、横吹概念；王传飞《相和歌辞研究》探讨了歌诗消费多元取向以及声乐文化、器乐文化大发展与汉相和歌生成问题；曾智安《清商曲辞研究》探讨《神弦歌》祭祀组曲的内在结构；梁海燕《舞曲歌辞研究》探讨中原旧舞在南朝流变和南朝舞曲在唐代留存情况；周仕慧《琴曲歌辞研究》考察南北朝琴曲和当时流行的清商乐关系；向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》探讨曹植杂曲歌辞入乐问题；袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》探讨盛唐“选诗入乐”方式对唐诗繁荣影响；张

---

① 广岛中国文学会编《中国学研究论集》（9），2002年10月，第52~70页。

② 广岛中国文学会编《中国学研究论集》（10），2002年12月，第70~84页。

③ 《广岛女子大学国际文化学部纪要》（11），2003，第51~71页。

④ 纪要编集委员会编《名古屋女子大学纪要·人文·社会编》（48），2002年3月，第376~386页。

⑤ 北京大学出版社，2000。

⑥ 北京大学出版社，2003。

⑦ 北京大学出版社，2006。

⑧ 北京大学出版社，2005。

煜《新乐府辞研究》证明40题新乐府曾经入乐，等等。

赵敏俐著《汉代乐府制度与歌诗研究》[①] 上编“汉乐府制度与歌诗艺术生产”详细描述汉代乐府活动，对参与乐府活动各层人员及作用情况描述尤其详细。中编“汉代歌诗艺术分类研究”对《安世房中歌》十七章、《郊祀歌》十九章、《鼓吹铙歌》十八曲、相和歌辞、舞曲、琴曲、杂曲歌辞、杂歌谣辞、文人歌诗一一展开分析。这些作品学界已经多有论述，但作者能在前人基础上是是非非，不做惊人之语，不作烦琐考据，结论平实可信。例如相和歌表演体制及其相关术语，文学和音乐史学界都做过很多解释，但结论都不如该著阐述那样通达可信。下编“汉代歌诗艺术成就研究”从乐府功能和表现形态、因舞台表演而形成的文本体式特征、艺术成就和历史地位等角度入手论述汉乐府艺术成就。作者为汉代诗歌研究专家，熟知研究对象和研究历史，既能从音乐特点入手考察问题，又能跳出问题之外引入新视点加以深刻反思；既描述乐府活动一般情况，又不落前人窠臼而时出新见。这种老成治学境界，值得后学体会学习。

刘怀荣、宋亚莉《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》[②] 详细描述了魏晋南北朝各朝乐府活动情况，以及诗人参与活动创作诗歌情况。书中对邺下后期公宴雅集、西晋故事体、代言体歌诗、梁武帝制礼作乐与歌诗关系等论述，均深入而有新意。可作为研究魏晋南北朝乐府活动的重要参考。

左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》[③] 就唐代乐府制度一系列问题展开研究。由于岸边成雄《唐代音乐史的研究》对唐代乐府活动情况描述已经十分详细，所以该书只能在岸边书中描述不充分不准确处做文章。因此该书内容可以当作岸边著作补充，一同作为唐代乐府制度研究之参考。

吴相洲主编《乐府诗要素研究》[④] 4部专著中都含有乐府音乐研究。如张煜《乐府诗题名研究》认为“引”为乐府诗题是因弹奏竖箜篌动作似引弓而来；曾智安《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》认为“铙”不是汉鼓吹曲主要乐器，汉鼓吹曲和汉骑吹曲区分在于鼓的使用；周仕慧《乐府诗体式研究》考察乐府对话体、对唱体、套语、声辞合写、三字节奏、五言四句体、声律等体式特征，等等。

---

① 商务印书馆，2010。
② 商务印书馆，2010。
③ 商务印书馆，2010。
④ 北京大学出版社，2013。

吴相洲主编《乐府诗断代研究》[①] 各部专著中也有乐府音乐研究内容。如陈利辉《两汉乐府诗研究》考察相和歌乐器变化情况：汉代以打击乐器和吹管乐器合奏为主，到南朝则转为以弹拨乐器为主；王淑梅《魏晋乐府诗研究》探讨魏晋音乐体制以及鼓吹曲、相和歌及杂曲歌辞入乐问题，指出缪袭鼓吹曲辞与西晋新辞在句式、韵式方面有明显一致性；王志清《齐梁乐府诗研究》认为南齐宫廷音乐建设主要特征是在充分继承前代乐歌和乐府歌辞基础上进行局部创变，其音乐创作带有新声化和开放性，深受流行音乐影响；王淑梅《北朝乐府诗研究》考察后魏乐府音乐来源，认为除了北狄乐，尚有中原、江南、西域、辽东、西凉、龟兹、高昌等各地音乐，等等。

吴相洲《乐府歌诗论集》[②] 所收《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》一文对唐代古乐府不入乐说法提出质疑，证明相当数量古题乐府在唐代仍然入乐，为从音乐角度研究唐代古题乐府提供了依据；《论王维的乐府诗》一文逐首考察王维乐府诗音乐形态；《论元白新乐府与歌诗传唱的关系》一文从歌诗传唱角度揭示了元稹、白居易新乐府创作与宫廷音乐以及流行音乐关系。

21 世纪以来音乐史学者、历史学者乃至文学史学者所作音乐研究成果也值得关注。以下列举数种。

刘崇德《燕乐新说》[③] 上编《燕乐新说》在凌廷堪、林谦三、丘琼荪基础上继续研究燕乐，包含“雅乐三律说”“燕乐三律说”“宫调长论”“乐拍说”“乐谱说”“今存唐乐乐谱”等章。对研究近代曲辞音乐形态有借鉴意义。

刘明澜《中国古代诗词音乐》[④] 研究历代诗歌音乐特点。第二章“秦汉乐府歌曲”、第三章“魏晋南北朝乐府音乐”中所论“相和歌的音乐特征”“汉代的短箫铙歌”“魏晋清商乐的艺术形式”“南朝的吴声西曲”等问题，均与乐府音乐形态有关。作者为音乐学者，能根据直接经验分析问题，因此该书值得文学研究者借鉴。

---

① 社会科学文献出版社，2013。

② 商务印书馆，2013。

③ 黄山书社，2003。

④ 中国科学文化出版社，2003。

袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》[1] 研究汉传佛教音乐，可作为研究与佛教有关乐府之参考。

王克芬《中国舞蹈发展史》[2] 在描述历代舞蹈发展史过程中，涉及许多乐府名篇，有助于文学研究者深入理解这些乐府诗的音乐形态。2010 年刘青弋主编 10 卷本《中国舞蹈通史》[3]，古代部分占 7 卷，对各个时期宫廷舞蹈描述更为详细。如《秦汉卷》（彭松著）第二章“歌、舞、乐间奏的相和大曲”、第七章“秦汉宫廷的典礼乐舞”，《魏晋南北朝卷》（彭松著）第一章“清商乐舞”、第二章“宫廷女乐”、第四章“中外各族乐舞文化的交流”、第七章“魏晋南北朝的雅乐舞”，《隋唐五代卷》（王克芬著）第二章“来自民间的宫廷宴享乐舞”等，都是研究乐府音乐形态重要参考书。

孙晓辉《两唐书乐志研究》[4]、李方元《〈宋史·乐志〉研究》[5]、王福利《辽金元三史乐志研究》[6]、温显贵《〈清史稿·乐志〉研究》[7] 对各史乐志所载乐府活动情况进行考察，使用这些乐志资料时可适当参考。

毛水清《唐代乐人考述》[8] 为 112 位唐代乐人作传。乐人是乐府活动主体，也是构成乐府诗音乐形态的重要元素。这些考述有利于弄清唐代乐府诗音乐形态。书后附录“先唐音乐与乐人概述”“唐代乐人曲名表”，也便于研究参考。但书中“乐人”包括皇帝、著名诗人，标准有失宽泛。

关也维《唐代音乐史》[9] 名为唐代音乐史，实为唐代音乐通论，涉及唐代民间音乐、宫廷燕乐、琴曲、雅乐、民族音乐、乐理、记谱方法、燕乐调式、创作方法、音乐机构、乐舞教育、音乐思想、文艺政策等多个方面。规模远远虽不及岸边成雄《唐代音乐史之研究》，但有些内容为岸边著作所无，尤其是有关唐代各民族音乐交流方面，比岸边著作表述丰富。较之 20 世纪出版多部中国音乐通史有关唐代音乐描述也详细许多，可作为

① 中央民族大学出版社，2003。
② 上海人民出版社，2004。
③ 上海音乐出版社，2010。
④ 上海音乐学院出版社，2004。
⑤ 上海音乐学院出版社，2004。
⑥ 上海音乐学院出版社，2004。
⑦ 上海音乐学院出版社，2004。
⑧ 东方出版社，2006。
⑨ 中央民族大学出版社，2006。

研究唐代乐府诗音乐形态的重要参考。

音乐学界在古代乐谱破译上做了大量工作，有些成果直接再现乐府音乐形态。长期以来人们经常质疑文学史工作者从音乐角度研究乐府的可行性，认为乐府曲调已经消失根本无法研究。敦煌琵琶谱、舞谱、日本所传中国古代曲谱以及长安古乐谱等乐谱破译成果，有力回应了这种质疑，为从音乐角度研究乐府提供了坚实的支撑。

与唐代乐府相关曲谱有敦煌琵琶谱、敦煌舞谱、长安古乐谱、明清工尺谱、日本所传唐代乐谱等，破译这些曲谱就有可能还原部分乐府音乐形态。这些乐谱数量很多，仅日本所传乐谱就有《五弦琴谱》《仁智要录》《博雅笛谱》《古谱·笙谱律卷/吕卷》等。关也维《唐代音乐史》曾这样介绍《五弦琴谱》《仁智要录》："现藏于日本京都市右京区阳明文库的《五弦琴谱》，共录大曲（包括摘遍）、小曲与调子品等 28 首乐曲，成书于 842 年。其中有《秦王破阵乐》《武媚娘》《平调火凤》《移都师》《苏罗密》《王昭君》《昔昔盐》《饮酒歌》《天地长》等曲目"[①]，"日抄本《仁智要录》筝谱集成，是日本平安朝的太政大臣藤原师长（1138～1192）所编纂。全书共十二卷。载有传入日本的大量唐代音乐。其中既有唐代大曲的摘遍，亦有通俗小曲，对研究唐代音乐具有重要价值。"[②]。古代乐谱破译始于 20 世纪 30 年代。1938 年日本学者林谦三就曾着手破译敦煌琵琶谱，此后不断有人进行破译，下面列举数种。

叶栋《唐乐古谱译读》[③] 分"论文篇"和"译谱篇"。"论文篇"收录《敦煌曲谱铅研究》《唐代音乐与古谱译读》《唐传筝曲和唐声诗曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍》《唐大曲曲式研究》等论文。"译谱篇"收《〈敦煌曲谱〉译谱 25 首》《唐传〈五弦琵琶谱译谱〉32 首》《唐传十三弦筝曲译谱 30 首》《唐大曲筝曲译谱 6 首》《〈仁智要录·高丽曲〉译谱 31 首》《〈三五要录〉琵琶谱译谱 9 首》《横笛谱译谱 5 首》《合奏谱 4 首》《唐声诗曲配钢琴伴奏曲 7 首》《敦煌舞谱〈浣溪沙〉配〈敦煌曲谱〉3 首》。所译曲谱《倾杯乐》《伊州》《三台》《上元乐》《平调火凤》《王昭君》《何满子》《六胡州》《惜惜盐》《武媚娘》《秦王破阵乐》《如意娘》《夜半乐》《凉州》《玉树后庭花》《春莺啭》《回杯乐》《婆罗门》《长命女儿》

---

① 关也维：《唐代音乐史》，第 153 页。

② 关也维：《唐代音乐史》，第 160 页。

③ 上海音乐出版社，2001。

《泛龙舟》《扶南》《想夫怜》《甘州》《剑器浑脱》《渭城曲》等，均为乐府曲调。虽然其破译准确性尚有争论，但毕竟开启了这方面的工作。

陈应时《敦煌乐谱解译辨证》[①] 从林谦三 1938 年破译敦煌琵琶谱遗留问题入手，经过多年探索，破解了敦煌乐谱翻译中一系列难题，包括“认识敦煌乐谱”“乐谱解译”“谱字音位辨正”“琵琶定弦辨正”“节拍节奏辨正”“乐谱校释”“同名曲比较”“p. 3808 敦煌乐谱译谱”，等等。从中可见敦煌乐谱破译过程之曲折与工作之繁难。

李健正先生是长安古乐谱破译最大专家，在 20 世纪 90 年代就出版了《最新发掘唐宋歌曲》[②]，从长安古乐谱中破译了《望月婆罗门》《忆江南》《伊州歌》等近代曲调。2011 年其“唐宋音乐三书”出版，包括《（新版）最新发掘唐宋歌曲（增订）》《大唐长安音乐风情》《长安古乐研究》[③]。其中《大唐长安音乐风情》又破译了《甘州歌》《凉州》《倾杯乐》《三台》《霓裳羽衣曲》《捣衣曲》《清平调》等唐代乐府曲调。而《蔡氏五弄》中的《游春》《渌水》《幽居》，以及清商曲《子夜吴歌》等创调时间更在唐代以前。李健正手中还有 30 本古乐谱，约 2200 页，其中《后庭花》《明妃怨（商调）》《小阳春》《雨淋铃》《望海潮》《拜新月》《贺圣朝》《小石调》《浪淘沙》《感皇恩》《喜迁莺》《越调》等乐谱，也很可能是乐府曲调。李健正破译遵循依谱说话、史实佐证、逻辑合理、歌名相符四项原则，结论信实可靠。他的工作为研究乐府音乐形态提供了有力支持。

还原乐府音乐形态，除了出土、传世乐谱以外，还有很多其他文献、文物可资利用。这方面历史学者、音乐史学者也有成果问世，也可以参考借鉴。

萧亢达《汉代乐府百戏艺术研究（修订版）》[④] 第一章绪论，介绍“乐舞管理机构及其职能”“雅乐和俗乐”“汉乐四品”“俗乐乐人身份”，属于一般音乐史内容。第二章“文物资料所见汉代乐器”，介绍“中原乐器及其演奏艺术”和“外来及边地民族乐器”，证之以传世文献和出土文物，详细描述各种乐器形制和演奏方法，对了解汉乐府音乐表演中乐器情况很有帮助。第三章“汉代歌舞艺术”以传世文献和出土文物相互印证描

① 上海音乐出版社，2005。

② 四川人民出版社，1992。

③ 河北大学出版社，2011。

④ 文物出版社，2010。

述汉代歌舞，对认识汉乐府相关作品音乐形态借鉴意义更为直接。第五章“余论”论汉代乐舞演出场地、舞台、乐队。这些内容其他音乐史著作较少涉及，对追寻汉乐府音乐形态却十分重要。

彭适凡、王子初等主编《中国音乐文物大系》[①] 是音乐考古学界历时多年推出的重大科研成果。大系以省为卷，分“乐器”“图像”等章介绍古今音乐文物。卷前有一省音乐文物综述，卷后有索引附录。每一文物介绍分“时代”“藏地”“考古资料”“形制纹饰”“音乐性能”“画面内容”“文献要目”等细目。是描述历代乐府诗音乐形态的重要参考资料。

除了上述专著，像如童忠良、谷杰、周耘、孙晓辉《中国传统乐学》[②]、李玫《中国传统律学》[③] 等介绍乐学、律学知识的教材，对于文学研究者来说不失为入门读物。如果想深入了解相关领域研究动态，可以参考有关学科反思成果。如项阳《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史》[④]，反思中国音乐文化史学科建构诸多问题，如怎样在建构民族音乐文化史时如何对待中西音乐学理论问题，如何打通使用传世文献、出土文献、田野调查、古乐留存问题。所论都从具体研究出发，进而升华到理论问题、方法问题、方向问题。不仅有助于了解音乐史学界对其学科建设反思情况，而且有助于文学史工作者描述乐府音乐形态时开启思路。其《以乐观礼》[⑤] 所收《礼乐·雅乐·鼓吹乐》《中国礼乐制度四阶段论纲》《中国音乐教育史研究中礼乐文化缺失的思考》《中华礼乐文明、礼仪之邦的历史与现代意义》几篇论文，有助于理解中国古代礼乐制度，有助于思考乐府学研究现代意义。

21 世纪台湾学者也推出一些与乐府诗音乐形态相关的成果。以下介绍四种。

陈美娥《中原古乐史初探（上篇）》[⑥] 共 8 章，后 3 章论汉魏六朝音乐，涉及一系列乐府音乐问题。如第七章“论魏乐”“论晋乐”“论相和三调”“论清商大曲与演奏形式”“论雅乐清商之变”“论吴声与西曲”

① 大象出版社，1999～2010。
② 福建教育出版社，2004。
③ 福建教育出版社，2008。
④ 中国文联出版社，2014。
⑤ 北京时代华文书局，2015。
⑥ 台北，乐学书局有限公司，2006。

"论南北曲式"等，都是魏晋南朝乐府音乐基本问题。作者长期从事南音整理和演出工作，对音乐有独特感悟，没有陷入学界对有关问题争论当中，凭借所见资料谈自己看法，表述简洁明白，是其可取之处。

廖蔚卿《中古乐舞研究》[①]有意接续台静农先生《两汉乐舞考》，具体考察魏晋南北朝乐舞诸多问题，如"建安乐府诗溯源""晋代乐舞考""乐府王明君曲考""南北朝乐舞考""南朝乐府与当时社会的关系"等。可作为描述魏晋南北朝乐府音乐形态之参考。

刘月珠《唐人音乐诗研究——以箜篌琵琶笛笳为主》[②]分析唐人歌咏箜篌、琵琶、笛、笳等器乐诗作，描述这些器乐曲表演特点效果，涉及一些器乐曲名称。对描述相关乐府诗音乐形态，不失为一种参考。

刘德玲《两汉雅乐述论——以典礼音乐为主的考察》[③]从音乐入手探讨两汉雅乐渊源和体制，进而论述两汉雅乐歌辞思想内容、艺术成就以及价值影响。因着眼于音乐，与纯粹从文学角度论汉乐府不同。但因所论问题太大，只能就个别问题展开辨析，如《安世房中歌》作者和创作年代等，部分作品解释性按语也时有新意。唯将两汉雅乐歌辞修辞技巧分析作为艺术成就描述，有堕入小道之嫌。

日本学者乐府音乐研究也有一些成果。如斋藤聪《王维〈少年行〉——关于新题乐府的咏唱法的研究》[④]研究新题乐府咏唱方法，狩野雄《舞台上的曹丕乐府——围绕曹丕乐府的乐舞表现》[⑤]研究曹丕乐府实际表演情况，都有新意。

（三）文学研究

进入21世纪以来，乐府文学研究论文选题已向更深更广领域开掘，专著选题也开始有规划和设计。

吴相洲主持的"乐府诗分类研究"丛书9部专著，对《乐府诗集》所收12类乐府诗题材、主题、艺术特点、语言形式乃至风格影响都有论述。

---

① 台北，里仁书局，2006。

② 台北，秀威资讯科技股份有限公司，2007。

③ 台北，文津出版社，2002。

④ 筑波大学人文社会科学研究科文艺·语言专业编《筑波中国文化论丛》（28），2009，第19～40页。

⑤ 日本中国学会编《日本中国学会报》（57），2005，第16～32页。

如王福利《郊庙燕射歌辞研究》阐述汉房中祠乐艺术风格；韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》指出唐代鼓吹乐府诗在赋题、体式和风格上对南北朝鼓吹乐府创作有所发展和创新；王传飞《相和歌辞研究》指出作为音乐作品组成部分的“相和歌辞”是相和歌的歌诗文本，在创制方式及艺术形态上与徒诗不同；曾智安《清商曲辞研究》论述清商乐歌与南朝、唐代诗歌关系；梁海燕《舞曲歌辞研究》指出舞曲歌辞音乐特征不仅表现在主题、内容、风格上，也体现在歌辞体式上；周仕慧《琴曲歌辞研究》认为南朝琴歌因借鉴了吴歌西曲等乐歌中流行的五言体式以及和、送声形式，呈现出音韵婉转的风貌；向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》认为许多杂曲歌辞只是文人用于自我抒情与自我欣赏，在审美趣味、艺术追求、创作手法上，和大众娱乐乐歌大异其趣；曾智安《近代曲辞研究》认为隋朝近代曲辞创作表现出了融合南北文风的特点；张煜《新乐府辞研究》认为张、王古乐府开启了元、白新乐府，而元、白新乐府则影响了张、王新乐府创作，等等。

吴相洲主编《乐府诗要素研究》[①] 4 部专著中均包含文学研究内容。如张煜《乐府诗题名研究》最大限度地弄清乐府诗题名含义以及发生、发展、变化情况；向回《乐府诗本事研究》指出乐府诗本事包括单曲本事与组歌本事、始辞本事与拟辞本事、辞内本事与辞外本事三大组六种类型；曾智安《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》指出魏晋南北朝时期官方将汉鼓吹曲建构为带有意识形态的组曲；周仕慧《乐府诗体式研究》揭示对话体、对唱体、套语、声辞合写、三字节奏、五言四句体、声律等体式特征。

吴相洲主编《乐府诗断代研究》[②] 5 部著作均含有文学研究内容。如陈利辉《两汉乐府诗研究》指出汉乐府与《诗经》以篇首命名为主不同，题名当中包含了音乐性、文学性等多种因素，且越到后来音乐内涵越丰富；王志清《齐梁乐府诗研究》指出梁武帝有恢复古乐、建构宏大雅乐的理想，加上个人音乐修养和文学才能，使梁代宫廷雅乐建设得以顺利开展；王淑梅《北朝乐府诗研究》认为后魏一朝是北朝乐府发展的关键时期，北朝存在采诗制度，使北朝乐府诗得以保存、流传；韩宁《初唐乐府诗研究》探讨了《帝京篇》《临高台》等长篇乐府诗出现的成因，对沈佺

① 北京大学出版社，2013。

② 社会科学文献出版社，2013。

期、宋之问等初唐重要诗人乐府诗创作在初唐诗歌发展史上地位做了重新估计。

赵明正《汉乐府研究史论》[①] 是新时期为数不多乐府研究史著作。除“导论”“结语”外，有“汉代：汉乐府研究的滥觞”“魏晋南北朝：汉乐府研究的发展”“唐宋：汉乐府研究的集成”“元明清：汉乐府研究的总结”“20 世纪：汉乐府研究的转型”几章，每个时期选取典型乐府学著作论述。

21 世纪以来台湾乐府文学研究继续活跃。硕士论文选作乐府截止到 2005 年就有赖昭君《李白乐府诗研究》[②]、邱欣心《隋代乐府诗研究》[③]。博士论文选作乐府的有刘德玲《乐府古辞之原型与流变：以汉至唐为断限》[④]、黄丽容《李白乐府诗色彩之研究》[⑤]、朱我芯《诗歌讽谕传统与唐代新乐府研究》[⑥]、陈钟琇《唐声诗研究》[⑦]。说明乐府作为相对独立研究领域已经成为学人普遍认识。

组诗仍是台湾学人喜欢论述的对象。如曾进丰《皮日休〈正乐府十篇〉析论》[⑧]、蔡造珉《南朝乐府中“神弦歌”之内容探析》[⑨]、林素美《对酒叙长篇——论鲍照乐府诗〈拟行路难〉十八首》[⑩]、林秀珍《汉〈十九章之歌〉探究》[⑪] 等。白居易新乐府仍然是热点。如许东海《讽谕与谏诤——从谏诤意识论白居易新乐府创作之理念与实践》[⑫]、吴静如《云龙风鹏，志在兼济——白乐天新乐府管窥》[⑬]、李柏翰《白居易讽谕诗之语言风格探析——以新乐府五十首为例》[⑭]、朱我芯《白居易“新乐府”的讽谕

① 同心出版社，2009。
② 李建昆指导，台北，静宜大学，2002。
③ 高莉芬指导，台北，政治大学，2003。
④ 邱燮友指导，台北，台湾师范大学，2003。
⑤ 邱燮友指导，“中国”文化大学，2004。
⑥ 李立信指导，台北，东海大学，2004。
⑦ 李立信指导，台北，东海大学，2005。
⑧ （台北）《师大学报》2001 年 10 月。
⑨ （台北）《中国文化大学中文学报》第 7 期，2002 年 3 月。
⑩ （台北）《中国文化大学中文学报》第 11 期，2005 年 10 月。
⑪ （台北）《国文学报》第 3 期，2005 年 12 月。
⑫ （台北）《中国古典文学研究》第 8 期，2002 年 12 月。
⑬ （台北）《雄工学报》2004 年 3 月。
⑭ （台北）《问学》第 8 期，2005 年 6 月。

手法研究》[1] 等。女性主义被引入乐府研究。如陈惠龄《爱与怨的基调——两汉乐府叙事诗中妇女的生命之歌》[2]、黄淑贞《汉乐府诗中的妇女问题》[3]等。少数文章曾论及唐后乐府。如辛金顺《魏源的经世文学观与〈江南吟〉十首探析》[4]。一些论文仍关注修辞。如王之敏《〈吴歌〉、〈西曲〉谐音现象探讨》[5]、黄陶陶《南北朝乐府民歌的修辞艺术（上）》[6]、《南北朝乐府民歌的修辞艺术（下）》[7] 等。

从台湾新时期发表论文中可以看出学人们在努力开创乐府文学研究新思路。如朱我芯《由杜甫新乐府看讽谕诗人主体建构》[8]、小屏《从章法观点看"梁鼓角横吹曲"》[9]、苏瑞隆《论刘宋诸王对鲍照乐府创作的影响——以七言体与绝句体为主的探讨》[10]、殷善培《谶言与美刺——汉代谣辞的两种类型》[11] 等，都在努力选取新视角，探讨新问题。

关注乐府诗学是这一时期台湾乐府学研究一个亮点。如温光华《刘勰〈文心雕龙〉乐府诗论探析》[12]、杨淑玲《冯班的乐府诗论》[13] 等，都是典型乐府诗学研究。欧纯纯《皮日休〈正乐府〉十首探析》"将元结《系乐府》、白居易《新乐府》，与皮日休《正乐府》间，'系'字、'新'字、'正'字间的关系，作一探讨，以明乐府诗在中唐之后，继承、创新、匡正的发展历程。"[14] 已触及唐代乐府诗学一个重要问题。

著作则有沈志方《汉魏文人乐府研究》[15]。该书专论汉魏文人乐府，包含概念界定、范围划分、创制性质、思想内涵、表现艺术、后世影响等

---

① （台北）《侨光学报》2001 年 10 月。
② （台北）《问学》第 5 期，2003 年 3 月。
③ （台北）《中国语文》（579），2005 年 9 月。
④ （台北）《中国古典文学研究》第 9 期，2003 年 6 月。
⑤ （台北）《云汉学刊》第 8 期，2001 年 6 月。
⑥ （台北）《语文学报》第 10 期，2003 年 12 月。
⑦ （台北）《语文学报》第 11 期，2004 年 12 月。
⑧ （台北）《中华学苑》第 55 期，2001 年 2 月。
⑨ （台北）《中国学术年刊》第 22 期，2001 年 5 月。
⑩ （台北）《汉学研究》第 20 卷，第 2 期，2002 年 12 月。
⑪ （台北）《中文学报》第 7 期，2001 年 6 月。
⑫ （台北）《中国古典文学研究》第 5 期，2001 年 6 月。
⑬ （台北）《云汉学刊》第 9 期，2002 年 7 月。
⑭ 欧纯纯：《皮日休〈正乐府〉十首探析》，《东海大学文学院学报》第 42 卷，2001 年 7 月。
⑮ 台北，花木兰文化出版社，2010 年版。

篇。其中“汉魏文人乐府的创制性质”篇，实际上探讨文人乐府与音乐关系，包含“依前曲作新歌”“空无依傍的创制”“文人乐府的模拟方式”等章和“曹魏文人乐府入乐表”“相和诸曲乐器表”“相和诸曲演奏程序表”三个附表。这是对汉魏文人乐府诗创作音乐形态所做较为系统的探讨。“汉魏文人乐府的影响”一篇包含“五言诗的成熟与七言诗的展开”“文人乐府与依声填词”“模拟方式与拟古传统的确立”“文人叙事乐府的滥觞”“组诗形式的扩充及影响”等章，考察乐府诗创作历史。

新时期日本乐府文学研究论文选题十分丰富。如长谷部刚《关于陆机的拟古乐府以及拟古诗》[①]《从乐府文学史看陶渊明的〈怨诗楚调〉》（《中国诗文论丛》(21)，2002年12月，第83~99页）《杜甫〈兵车行〉和古乐府》[②]、狩野雄《石崇乐府《吟叹三曲》——“史”的性格和背景》[③]、加藤敏《元结诗小寓——关于〈演兴〉四首和〈系乐府〉十二首》[④]、佐藤大志《乐府文学和声律论的形成（六朝诗的词汇及表现技巧的研究）》[⑤]《六朝乐府文学的展开和声律论》[⑥]、大村和人《从巫到“小妇”——乐府〈三妇艳〉的小妇》[⑦]、牧角悦子《曹植创作中乐府的变化：围绕“兴”的表现和物语性》[⑧]、畑村学《白居易〈新乐府·道州民〉的制作意图：关于与元和年间实录编纂的关系》[⑨]、斋藤聪《关于王维的〈老将行〉在乐府文学中的定位》[⑩]等，选题视野开阔，中国学人很少留意的诗人和作品，一些从未论及的问题，日本学者已经关注，且有深入论述。

对唐后乐府诗的关注尤其值得称赞。中国学人对唐后乐府诗很少关注，而21世纪以来日本出现了一批研究唐后乐府诗的文章。如儿岛弘一郎

---

① （日）《中国文学研究》(27)，2001年12月，第37~52页。

② 日本中国学会编《日本中国学会报》(56)，2004，第61~77页。

③ （日）《集刊东洋学》(85)，2001年，第41~60页。

④ 编集委员会编《中国文化》(60)，2002，第44~55页。

⑤ 广岛大学中国古典文学プロジェクト研究中心编《中国古典文学研究：广岛大学中国古典文学プロジェクト研究中心研究成果报告书》(1)，2003年12月，第133~135页。

⑥ 中文研究会编《未名》(23)，2005年3月，第1~47页。

⑦ 日本中国学会编《日本中国学会报》(57)，2005，第48~62页。

⑧ 六朝学术学会编《六朝学术学会报》(13)，2012年3月，第1~17页。

⑨ （日）《中国文史论丛》(8)，2012年3月，第83~94页。

⑩ 筑波大学人文社会科学研究科文艺·语言专业编《筑波中国文化论丛》(30)，2011，第1~15页。

《杨维桢的咏史古乐府——以制作背景为中心》[①]《尤侗〈明史拟稿〉与〈拟明史乐府〉——史与诗之间》[②]、要木纯一《杨维桢〈古乐府〉中的女性像》[③]、西冈淳《陆游蜀中乐府考》[④]、运天亚纪子《铁崖古乐府中的“情性”描写研究》[⑤]、荒井礼《关于王渔洋的〈咏史小乐府三十首〉》[⑥]，等等。唐后乐府是乐府学有待开垦的大片荒地，日本学者多人以此为题进行研究，可见其学术眼光之敏锐。

从比较文学角度入手研究乐府依然有文章问世。如新间一美《白居易的讽喻诗和菅原道真：以新乐府〈牡丹芳〉诗的影响为中心（特集 新乐府：讽喻的精神）》[⑦]、月野文子《乐府诗〈子夜歌〉缪辞及其受容——围绕万叶歌中“莲”和“丝”的表现》[⑧]、山本淳子《彰子之学——〈紫式部日记〉“新乐府”进讲的意义》[⑨] 等。但选题仍集中在白居易新乐府，其他乐府诗对日本文学影响研究则不多见。日本诗人乐府诗创作研究似乎未纳入学者视野。

著作成果以佐藤大志《六朝乐府文学史研究》为代表。该著沿袭冈村贞雄《古乐府的继承与继承》工作思路，从乐府诗拟作入手考察六朝乐府文学史诸问题。总论部分以乐府题名为切入点，考察东晋乐府断绝后乐府诗如何拟作、梁陈文学集团乐府诗创作诗题取用，以及《陌上桑》题名变迁问题。分论部分探讨鲍照乐府诗创作、何承天鼓吹铙歌创作、崔豹《古今注·音乐篇》对后人拟作乐府影响等。论述时有新见，如鲍照乐府诗创作具体场景，何承天《鼓吹铙歌》用赋题法创作乐府，崔豹《古今注·音乐篇》解释乐府本事影响对后人拟作乐府影响，等

---

① （日）《中国文学研究》（27），2001 年 12 月，第 134 ~ 150 页。

② （日）《中国诗文论丛》（27），2008 年 12 月，第 168 ~ 182 页。

③ 《岛根大学法文学部纪要》，言语文化学科，岛根大学法文学部编《岛大言语文化》（16），2004 年 2 月，第 47 ~ 68 页。

④ 南山大学日本文化学科编《南山大学日本文化学科论集》（8），2008 年 3 月，第 43 ~ 55 页。

⑤ 言语文化研究会编《琉球大学言语文化论丛》（5），2008 年 3 月，第 121 ~ 142 页。

⑥ 筑波大学人文社会科学研究科文艺·语言专业编《筑波中国文化论丛》（27），2007 年，第 19 ~ 65 页。

⑦ 白居易研究会编《白居易研究年报》（12），2011 年，第 7 ~ 36 页。

⑧ 《香椎舄》（54），2008 年 12 月，第 89 ~ 102 页。

⑨ 京都大学文学部国语学国文学研究室编《国语国文》76（1）（通号 869），2007 年 1 月，第 36 ~ 52 页。

等。书后附有《汉魏晋南北朝乐府相关论著目录》中文篇与日文篇，便于乐府学者参考。

（四）乐府学走向自觉

从民国建立到20世纪末，乐府学与诗经学、楚辞学、词学、曲学相比，呈总体落后局面。具体表现是研究者少，重视不够，投入不够，深度不够，广度不够，成果不多，深层原因则是理念不清、没有理论自觉。21世纪以来，乐府学迎来转机，也开启了“自主设计”时代。

其表现之一就是更多学人把乐府当作一个研究领域。一个重要表现就是硕博论文选乐府为题成为一种趋势。仅2002~2007年以乐府为题硕士毕业论文有张煜《温庭筠歌诗研究》①、冯淑华《〈唐声诗〉研究》②、张斌《中晚唐文人音乐文学研究》③、涂珍兰《论中唐新乐府与古文运动的文化取向》④、金波《论李贺乐府与歌行》⑤、梁旭艳《李白古乐府创作四题》⑥、梁海燕《舞曲歌辞研究》⑦、周仕慧《〈乐府诗集·琴曲歌辞〉研究》⑧、向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》⑨、吉文斌《李白古题乐府曲辞研究》⑩、王旭《唐大曲之流变》⑪、何林军《试论元结与新乐府运动》⑫、亓娟莉《〈乐府诗集·琴曲歌辞〉研究》⑬、卓若望《中晚唐乐府题边塞诗研究》⑭、王琳《刘禹锡乐府诗研究》⑮、李淼《李贺乐府诗研究》⑯、何谊萍《李白〈上云乐〉中基督教成分试探》⑰、方孝玲《〈白纻〉舞、歌、辞

① 吴相洲指导，首都师范大学，2002。
② 吴相洲指导，首都师范大学，2003。
③ 罗时进指导，苏州大学，2003。
④ 陈敦源指导，湖北大学，2003。
⑤ 薛天纬指导，新疆师范大学，2004。
⑥ 张迎胜指导，宁夏大学，2004。
⑦ 吴相洲指导，首都师范大学，2005。
⑧ 吴相洲指导，首都师范大学，2005。
⑨ 吴相洲指导，首都师范大学，2005。
⑩ 黄珅指导，华东师范大学，2005。
⑪ 赵会生指导，东北师范大学，2005。
⑫ 蒋长栋指导，湘潭大学，2005。
⑬ 李浩指导，西北大学，2005。
⑭ 殷祝胜指导，广西师范大学，2005。
⑮ 吴相洲指导，首都师范大学，2006。
⑯ 吴相洲指导，首都师范大学，2006。
⑰ 孙景尧指导，上海师范大学，2006。

考论》[1]、陈瑞娟《唐代乐府诗论》[2]、朱玉葵《论唐代法曲的起源与流变》[3]、杨青《论唐代"边地大曲"》[4]、孙明慧《论刘禹锡的乐府诗》[5]、张建军《李杜乐府诗比较研究》[6]、雷乔英《论〈伊州〉》[7]、马欢《唐代音乐机构研究》[8]、张磐《〈乐府杂录〉研究》[9]、徐维《中唐妇女题材的乐府诗研究》[10]、赵岩《论中唐乐府题边塞诗》[11] 等。2001～2006年以乐府为题的博士毕业论文有李锦旺《唐代乐府诗综论》[12]、喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》[13]、尚丽新《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》[14]、孙尚勇《乐府史研究》[15]、周期政《唐代乐舞歌辞研究》[16]、王立增《唐代乐府诗研究》[17]、刘亮《晚唐乐府诗研究》[18]、袁绣柏《近代曲辞研究》[19]、张煜《新乐府辞研究》[20]、左汉林《唐代乐府制度研究》[21]、韩宁《〈乐府诗集〉"鼓吹曲辞"、"横吹曲辞"研究》[22]、曾智安《清商曲辞研究》[23] 等。此外，喻意志还有《汉唐音乐典籍叙录》博士后出站报告[24]。这一现象是20世纪所没有的。说明进入新时期以来，已经有越来越多学人把乐府当作一个独立领域进行研究。

---

① 吴怀东指导，安徽大学，2006。
② 高建新指导，内蒙古大学，2006。
③ 田可文指导，武汉音乐学院，2006。
④ 李方元指导，华中师范大学，2006。
⑤ 禹克坤指导，中央民族大学，2006。
⑥ 康震指导，北京师范大学，2006。
⑦ 吴相洲指导，首都师范大学，2007。
⑧ 陈四海指导，陕西师范大学，2007。
⑨ 孙晓辉指导，武汉音乐学院，2007。
⑩ 李芳民指导，西北大学，2007。
⑪ 禹克坤指导，中央民族大学，2007。
⑫ 萧瑞峰指导，浙江大学，2001。
⑬ 王小盾指导，上海师范大学，2002。
⑭ 王小盾指导，上海师范大学，2002。
⑮ 王小盾指导，扬州大学，2002。
⑯ 刘崇德指导，河北大学，2004。
⑰ 王小盾指导，扬州大学，2004。
⑱ 潘百齐指导，南京师范大学，2005。
⑲ 吴相洲指导，首都师范大学，2005。
⑳ 吴相洲指导，首都师范大学，2005。
㉑ 吴相洲指导，首都师范大学，2005。
㉒ 吴相洲指导，首都师范大学，2006。
㉓ 吴相洲指导，首都师范大学，2006。
㉔ 联系导师陈振濂，浙江大学，2006。

其表现之二是初步建构起现代意义乐府学理论。2006 年吴相洲在《关于建构乐府学的思考》[①] 一文中提出了建构现代乐府学构想，主张从文献、音乐、文学三个层面研究乐府，就某一具体作品而言，从题名、曲调、本事、体式、风格五个要素进行把握，目标是使乐府诗发生、发展、变化情况和所属音乐特点以及文学特色得到尽可能清晰的描述。2012 年在《王维乐府诗的文献留存和音乐形态》一文中对乐府诗音乐形态研究做了具体设计："所谓'音乐形态'是指乐府诗所属一切音乐活动形态。包括四个方面：一、创调情况，包括乐调创立时间、本事背景、所属曲调等；二、表演情况，包括表演者（尤其是歌者、舞者、作者等）、表演方式（是否配舞、舞蹈形制、舞蹈规模、舞容舞具、舞者情态、歌者情态等）、表演场所、表演时间、表演目的、表演功能、表演效果等；三、流变情况，包括乐调的变异、衍生、消失、再造等；四、创作情况，包括哪些乐府诗是选词入乐、哪些乐府诗是依声作词、哪些乐府诗曾经借用过别的乐调、哪些乐调曾经导致过乐府诗的割裂与拼凑、哪些乐府诗在哪些时期内曾经入乐、又在何时不再入乐等。探寻乐府诗的音乐形态，是乐府学研究的核心环节，意在从乐府诗的音乐属性中把握其文学特点，如题材、主题、体式、风格等等。"[②] 在设计这些理论同时组织一系列具体课题研究，即"乐府诗分类研究""乐府诗断代研究""乐府诗要素研究"。分类研究对《乐府诗集》所收 12 类乐府从文献、音乐、文学三个层面进行研究；要素研究是研究题名、本事、曲调、体式四个要素；断代研究从文献、音乐、文学三个层面考察各个时段乐府。

其表现之三有专门刊物和学会，信息交流、学术规划、队伍培养更加有序。为了倡导乐府学研究，首都师范大学中国诗歌研究中心编辑出版了乐府学辑刊《乐府学》1～10 辑[③]，吴相洲任主编。每辑栏目都按乐府学理论设计，如"文献考订""体制探源""音乐研究""文学研究""名篇解读"等等。从 2007～2013 年，首都师范大学文学院古代文学学科和首都师范大学中国诗歌中心举办了 4 届乐府歌诗国际学术研讨会。《乐府学》的编辑和发行以及两年一届国际学术会议的召开，扩大了乐府学影响，使乐府学这一概

---

① 《北京大学学报》2006 年第 3 期。

② 吴湘洲：《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》，《文学遗产》2011 年第 6 期，第 28 页。

③ 学苑出版社、社会科学文献出版社，2006～2014。

念得到了越来越多学人的认可。2007 年 8 月第一届乐府歌诗研讨会于北京召开，傅璇琮先生提议成立乐府学会。会议向学界发出《关于筹建中国乐府学会的倡议》，倡议得到了海内外学界同仁积极响应，40 多位著名学者签名表示支持。2009 年 8 月第二届乐府歌诗研讨会召开，选出了学会筹备机构，吴相洲负责筹备申请事宜，开始了具体申请进程。2010 年成立申请得到北京市教委批复，2011 年得到教育部批复，2013 年初国务院办公会议通过，2013 年 3 月 28 日民政部下发同意成立乐府学会通知，2013 年 8 月 24 日，召开乐府学成立大会。乐府学会成立是乐府学史上标志性事件，表明乐府学这一概念得到了学术界广泛认可，乐府学研究将会在更有规划和设计基础上进行。乐府学研究真正步入了自觉时代。

文献考订

长安古乐谱整理与研究

李健正（陕西，陕西省艺术研究所，710061）

摘　要：“长安古乐谱”的概念包括两个方面：一是它所使用的音乐记谱法；二是它保存的用这种音乐记谱法记载的历代曲谱。大唐贞元十二年（796）六月十八日，首都长安城里发生了一件不同寻常的事件①使得中华民族这一音乐文化瑰宝无意间得到了保存。我们亲切地叫它“长安古乐谱”，正是为了对长安市民这一伟大功勋的纪念。长安古乐使用的音乐记谱法，历史上叫作俗乐“半字谱”，北宋太宗时的文献最早提到了“唐来半字谱”这个名称；南宋姜夔《白石道人歌曲》第一次袒露了它的真容。拙著《论工尺谱源流》曾推论它产生于唐代②，但经过近几年深入研究，现在看来，它很可能是汉代音乐家为了记录“清商三调”而精心设计的：它是先进的、专业的、简明的、实用的音乐记谱法。没有“半字谱”，就没有辉煌灿烂的中国歌舞音乐文化。“半字谱”来源于“宫商角徵羽”五声唱名谱，中间经过了“乂〔qie〕工谱”，它是“五声唱名谱”的孙子；后来它又经过宋“姜夔谱”演变成为“工尺谱”，所以它是“工尺谱”的爷爷。

关键词：音律　乐调　半字谱　俗乐

作者简介：李健正，男，1940年出生于西安市，祖籍陕西华阴。陕西省艺术研究所研究员、中国音乐家协会会员、中国南音学会理事、中国泉州南音集成专家委员会委员、首都师范大学中国诗歌研究中心兼职研究员、国际乐谱现代化协会（MNMA）会员。

---

① 参看拙著《长安古乐研究》，河北大学出版社，2010，第9页。

② 参看拙著《长安古乐研究》，第106页。

一　乐谱与音乐

乐谱与音乐的关系，如同文字与语言的关系一样：没有文字，人类就处在未开化的野蛮时代；没有乐谱，人类同样是处在音乐的蒙昧时代。我们中华民族，早在五千年前的黄帝时代就创造了文字，同时也发明了乐谱。那时的乐谱，就是黄帝命伶伦创造的十二律吕，即："黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟"这十二个音。另外，还有"五声"，即："宫、商、角、徵、羽"这五个唱名。到了三千年前的周朝"制礼作乐"，这些就都成为"雅乐"实用的音乐记谱法了。

二　建构乐谱的要素：音律与乐调

（一）音律

音律就是乐音产生的规律，也就是乐音与乐音之间的关系。在自然界，乐音是有相生关系的，且不止一种，这是自然界的规律。但对于人类音乐活动影响最大的，却只有一种，那就是"自然复合一线律"①。从古到今，人类所有的音乐活动，都不能逃脱它的控制。虽然人造的"十二平均律"不需要自然相生，但它仍逃脱不了自然界音律"倍半相应"这一规律。

古人对音律研究取得的成果颇多，"倍半相应""五度相生"，是最主要的两种。曾侯乙编钟曾用三度相生的"角甫页曾"关系来构成音阶，可惜它的理论没有流传下来。而几千年来"五度相生""三分损益"的理论一再被反复强调，可它说明的仅仅是"自然复合一线律"相生情况的一半，而另一半，即所谓"逆生之律"由于理论界人士思想的偏见、泥古，对音乐实践中人们早已使用的"逆生之律"听而不闻、视而不见，所以在"三分损益""隔八相生""旋宫转调""左旋、右旋"等等不完备的或错误的理论指导下，在泥潭里转了几千年……

---

① 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第7辑，学苑出版社，2012，第5页。

笔者在音乐学院主修琵琶、古琴，又在歌舞剧院工作了十九年，后来才转入音乐研究，一干又是十九年。可以说是从实践中走出来的理论工作者。在笔者接触中国音乐理论之初，就发现了一种奇怪现象：从汉代以来，各朝各代，总是在为音律问题争论不休。汉朝京房把音律相生到60个，还未解决“旋宫转调”问题。而南朝宋钱乐之，更把音律相生到360个，依然解决不了“旋宫转调”的问题。可是在各朝的乐队演奏时，有时可以“旋宫转调”，有时又不可以“旋宫转调”，并将十二律编钟剩下了五个“哑钟”[①]。这究竟是怎么回事呢？笔者经过多年研究，发现这还是因为理论上拘泥于“十二律”与“三分损益”的结果。于是，笔者在古琴上又精心地研究了音律现象，并连同观察到的乐调情况，写了下面四句题为《自然音律》的韵文：

自然音律

三音二轨一条线，五四相等应倍半。

顺生逆查散泛按，清平五调全展现。

这首韵文是这样解释的。

1. 三音二轨一条线

“三音”，就是弦乐器（以中国古琴为代表）上的一条弦，在它松紧适度，便于发音时，最容易发出的三个自然的（不受人的意志控制的）乐音。首先，是“散音”，拨动琴弦就是，我们设它为“宫”；其次，是“泛音”。琴面上有十三个“徽”，它们把琴弦划分为十四段，当“徽”之处，就是“泛音”的位置。用左手指，轻轻地触碰徽上的琴弦，同时右手弹弦，就得到了一个清亮的泛音。徽的序号：是从岳至龈，为一到十三。所产生的泛音：第七徽为宫，然后向两边都是“角、徵、宫、角、徵、宫”。这个自然相生的角音，可能是曾侯乙试验过的，我们且不说它。宫音，是我们设定的，徵音也是宫音自然相生的，这是泛音的情况；再次，是按音。这里指的是泛音音位下的按音，这也是不由人的意志控制的。一般泛音下的按音，都是它本音的低八度，而第十徽泛音宫下的按音，却是一个声音又大又特殊的“清角”。这个“按音”清角，和“散音”宫，及“泛音”徵，是弦上自然存在的，永不分离的三个音。这就是所谓自然界

① 《旧唐书》第85卷，中华书局，1975，第2817页。

的“三音链”，我们简称“三音”。

“二轨”，就是乐音相生的两条轨道。一条是泛音“五度相生”的轨道，另一条是按音“四度相生”的轨道。这两条轨道紧紧地复合在一起，只要有一个乐音出现，三音链也就出现了，“二轨”它们也就都存在了，这“二轨”相生的方向是背道而驰的。

“一条线”讲的是音律相生形成的是一条无形的线，这条线无始无终，从任何一点都可以开始，在任何地方都可以终止。它同时向两边相生伸展，永远不会交错。

三音二轨一条线图：

顺生之轨：→ 泛音，五度相生。每次加 702 音分。

……

角　^{b}宫　^{b}徵

羽　角　^{b}宫

三音链：↗　商　羽　角

↙　按　← 散 →　泛。　徵　商　羽

宫　徵　商

^{q}角　宫　徵

^{q}羽　^{q}角　宫

……

逆查之轨：←按音，　四度逆查，每次加 498 音分。

注：　q —— 清[qing]，清的第一个拼音字母，用于上标。如：清商：^{q}商。

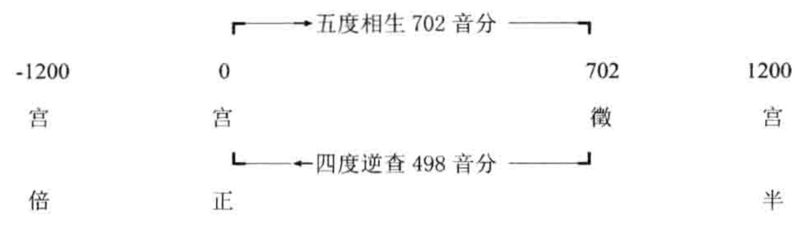
b —— 变[bian]，变的第一个拼音字母，用于上标。如：变宫：^{b}宫。

2. “五四相等”应倍半

“五”是五度，“四”是四度，五与四本来是不相等的。可是在音律的自然现象中，它们看起来是相等的。比如：“宫”到“徵”是五度，反回来“徵”到“宫”也应该是五度，就好比把“宫”换为北京，把“徵”换为西安，这两个城市绝对不会因为排列次序的颠倒距离就不一样了。但在音律相生的一条线上，每一个顺生和它的逆查都是貌似相等。原因是每一个逆查出的音，我们总以为它是散音的下方五度音，比散音低，这是一个错觉，这个错觉是音律中的“倍半相应”造成的。其实它是散音弦长的 3/4，应该比散音高，所以计算出的数据就是比散音“0”高 498 音分的清角。

“应倍半”就是说“宫”（其他音同）与它的高八度“宫”（半），或

低八度"宫"(倍),都是相应的,这里的"倍、半"指的是弦的长度。也就是说,它们之间的音分数都是1200音分=0音分,实际上是没有距离的。比如下图从徵查宫:徵(702音分)+498音分=1200音分=0音分。



五四相等应倍半图

3. 顺生逆查散泛按

(1)"顺生":就是宫音到徵音的五度相生。也就是古琴弦上的散音"宫",到第九徽泛音"徵"的相生,历史上一直称其为"顺生"。因为第九徽正当琴弦的三分之二处,所以古人就用"三分损益法"来求其数值。现代用"音分"来表示则更为明显,它的算法也还是基于三分之二,其算式如下:

弦长比:2/3转变为频率比:3/2,再将频率比化为整数:1.5,频率比整数的相应对数是:lg 1.5 = 0.17609,再乘以扩大为音分数的倍数:3986.313,0.17609 × 3986.313 = 701.9498562音分,四舍五入为整数702音分。

所以,702音分就是五度相生(顺生)的常数。凡是顺生,就应加以702音分。

如相加的得数超过了1200音分,就要减去1200音分,因为1200音分=0。比如:商音是顺生二次而得,702音分乘以二等于1404音分,1404-1200=204音分,这就是商音的音分数。音的高低,是与音分数的大小成正比的,音分数越大,音就越高。再比如羽音,它是顺生四次而得,702 × 4=2808音分,这里边有两个1200音分,都需要减去:2808-(1200×2)=2808-2400=408音分。这就是羽音的音分数,408大于204,所以羽音比商音高。

(2)"逆查":就是"逆生"。隋郑译把这斥之为"乖相生之道"。其实这种说法也对:母亲可以生女儿,女儿怎么可以生母亲呢?但这仅仅是个比喻,音律确实是双向相生的。为了沿用这个比喻,我们把"逆生"改为"逆查"。母亲生了女儿,我们总可以查一查她的母亲是谁吧?这查的方法,也有一个算式。这个算式是清代同治年间福建古琴家祝凤喈发明的,他根据清角这个按音是在古琴弦上的第十徽,即四分之三处。所以就用四分之三开始计算,称为"四分损一,二分益一"。我们也把它换成现

代算式：

弦长比：3/4 转变为频率比：4/3，再将频率比化为整数：1.33333，频率比整数的相应对数是：lg 1.33333 = 0.12494，乘以扩大为音分数的倍数：3986.313，0.12494 × 3986.313 = 498.0499462 音分，四舍五入为整数：498 音分。

所以，498 音分就是四度相生（逆查）的常数。凡是逆查，就应加以 498 音分。

同样，如相加的数超过了 1200 音分，就要减去 1200 音分。比如，三次逆查所得的音分总数为：498 × 3 = 1494 音分，减去 1200 音分：1494 − 1200 = 294 音分 。294 音分是个什么音呢？它比“商音”204 多 90 音分，比“角音”408 少 114 音分。它距离商音较近，所以就叫作“清商”。“清”，就是“高于”的意思。另外还有一个“变”字，是“低于”的意思，比如：“变宫”1110 音分（顺生五次），比“宫音”1200 音分低 90 音分，所以就叫变宫。

4. 清平五调全展现

“清平五调”就是“平调（正声调）、清徵调（或下徵调）、清商调（清调）、清羽调（羽调）、清角调（瑟调）”这五个调。只有在“顺生逆查”的“内调”转调[①]中，才可以展现它们的真实面目。（见下文“琴五调调声图”）

（二）乐调

乐调就是乐音音高的选择、排列与组织形态，及其使用的方法。

我们中国传统乐调的内容包括三项：1. 调高（音的高低）；2. 调性（也叫音阶，即音的排列与组织形态）；3. 调式（也叫“起音毕曲”，即音乐旋律主音的选择与使用）。

1. 调高

调高就是音律。我们中国传统调高就是“黄大太夹姑仲蕤林夷南无应”十二个不同的音高。西方音乐没有“音律”一词，有时把调高叫作“调性”，用七声音符加变音符号来表示十二个不同的音高。调高是用来为某段音乐旋律选择人声或乐器表演时的最佳音域或演奏手法的，每一种调高，就是一层表演音乐的平台。一般情况下，人们不需特别注意调高，随意演唱、演奏即可。

---

① 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第 7 辑，第 30 页。

2. 调性

调性就是音阶，西方音乐只有一种七声音阶：1 2 3 ▽ 4 5 6 7 ▽，（“▽”表示半音所在。）而我们中国有五种七声音阶，古人把它们叫作“调”，比如“清平调”。这些都是古人在进行旋宫转调时发现的。

在“内调（之调）”转调时，是以五度相生为次序来转变的。比如原调的“宫（黄钟）音”，变为新调时就成为新调的“徵（黄钟）”音。那么新调的“宫”音就应该是新调“徵（黄钟）”音的母亲，也就是原调的“宫（黄钟）”音的母亲。经过“逆查”，它就是498音分的“清角（变仲吕）”。这个新调从调高上说就是“变仲吕调”。原调的“宫（黄钟）”音，就是变仲吕调的“徵（黄钟）”音，所以就叫“变仲吕之徵”。

再比如原调的“宫（黄钟）”音，经过“徵（黄钟）”音，又变为“商（黄钟）”音。再经过逆查，这个新调的“宫”音，就应该是“商（黄钟）”音的外祖母：498 + 498 = 996音分的“清羽（变无射）”。这个新调从调高上说就是“变无射调”。原调的“宫（黄钟）”音就是变无射调的“商（黄钟）”音，所以就叫“变无射之商”。再以此类推。我们又求得了294音分的变夹钟调，即“变夹钟之羽”，和792音分变夷则调，即“变夷则之角”。

如果仅到此为止，在调性上也还没有出现什么特别的新意。重要的是我们聪智的祖先在这里发现了一片音乐表现的广阔天地。他们在转调时，宫音不变，而是将清音一个一个地增加。这样就得出了除正声调（平调）七声音阶：宫　商　角^{b}　徵▽　徵　羽 ^{b}宫▽宫，一个八度中半音在第4与第5度、第7与第8度之间以外的如下四个清调的七声音阶：

（1）清徵调音阶：宫　商　角▽^{q}角　徵　羽 ^{b}宫▽宫。
一个八度中，半音在第3与第4度；第7与第8度之间。

（2）清商调音阶：宫　商　角▽^{q}角　徵　羽▽^{q}羽　宫。
一个八度中，半音在第3与第4度；第6与第7度之间。

（3）清羽调音阶：宫　商 ▽^{q}商^{q}角　徵　羽▽ ^{q}羽　宫。
一个八度中，半音在第2与第3度；第6与第7度之间。

（4）清角调音阶：宫　商▽^{q}商^{q}角　徵▽ ^{q}徵^{q}羽　宫。

一个八度中，半音在第2与第3度；第5与第6度之间。

这四种清乐音阶，从心理上给人以全新的感受。它们不仅仅是改变了唱名而已，比如用清商调演唱的秦腔、迷糊等戏曲，现代音乐家如不用清商调记谱，就无法听写记录。这就说明了清商调与“变无射之商”是完全不同的。而这四个清调，每个都是一个表演音乐的团队。另外，它们每个调还可以变换为五种不同的调式，就好比每个团队都有五种不同的表演形式一样。

中国古代将音乐中的“宫 商 角 徵 羽”比喻为“君 臣 民 事 物”，这是从政治上的一种比喻，是为了用音乐为封建统治服务。我们下边运用另一种比喻，来说明音乐中“调性”“调式”“调高”的不同含义。

先讲“调性”，我们将“宫”音比作“张三”，“徵”音是张三的女儿，“商”音是张三的外孙女，“羽”音是张三的第四代，“角”音是张三的第五代，这是“五正声”；张三的母亲是“清角”，（♭角），外祖母是“清羽”（♭羽），上三代是清商（♭商），上四代是清徵（♭徵）。这些都是“故事”中的“人物”。如果只用“五正声”，也叫“正声调”“平调”，那就是仅在张三及其后代中表演故事。如果用“清徵调”，那就是加入了张三的妈妈。如果用“清商调”，那就是又加入了张三的外婆。以此类推。但“张三”是“宫”，是“主音”，是“调首”不能改变。这是在“人物”方面，以这些不同的“人物”组成的音阶，就是“调性”。

次讲“调式”。调式主音也就是音乐旋律选择的主音，它是“故事”的“主角”，它可以是“人物”中的任何一个人。比如主角是张三的女儿，那就是“徵调式”；主角是张三的外孙女，那就是“商调式”。以此类推。但“五正声”之外的音，很少有做调式主音的。

再讲“调高”，“调高”就是故事表演的“平台”可叫“调高平台”，也就是故事表演的“地点”。比如黄钟是“北京”，大吕是“西安”，如此等等。我们可以在十二律中任意选择一个平台进行表演，也可以随时变换。

以上所讲“调性”“调式”“调高”，三者极易被人混淆，尤其是音乐界人士应特别注意。

3. 调式

调式就是音乐旋律选择的主音。传统的叫法为：“起音毕曲”。中国的调

式一共有五种，即："宫调、商调、角调、徵调、羽调"，这五种调式，就是前文说的那五种不同的表演形式或"主角"。变宫、变徵可以出现在音乐旋律中，但不可以立调，这也不是人为的规定，而是人类在长期音乐实践中获得的经验。在中华雅乐中，"外调"（为调）的转调就是调式的转换，它是以高低排列的方式来转调的。五种调式乘以十二律（移宫）就得出了60调；"内调"（之调）转调得出的也是这60调，内调（之调）仅仅是转调的方式与"外调"（为调）不同，它是以生律的方式来转调的。"内调"（之调）除十二个宫调（平调）与外调完全相同外，还有48个"清调"又各自可以转变出宫、商、角、徵、羽五种调式。仅此就有了240个调。再加上外调的60调，中国的传统调式从理论上讲，实际上就有了300个调。

音乐作品一般都不注明调式，而是让音乐旋律自己去说明。凡注明了"调"的，古代多为调性，比如"清商三调"；唐"俗乐二十八调"是调高加调性[①]；近代多为调高，比如"小工调"（1 = D），等等。

以上是中国乐调的基本内容。另外，在音乐实践中，人们还创造了若干调名，比如："侧商调""尺字调""活五调"，等等。这些都是围绕着上述内容，或包括定弦方法，或包括演奏方法等自行设计的，都不在理论上的规范之列。

4. 十二律文之以五声

《周礼·春官·太师》云：

> 太师掌六律、六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射；阴声：大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。皆文之以五声：宫、商、角、徵、羽；皆播之于八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。[②]

以上引文，是我国三千年前的周朝留下来的。说的是十二律吕要文之以五声，播之于八音。播之于八音，就是拿到乐队里去演奏。文之以五声是什么意思呢？就是说十二律吕好比是字典，这些字要通过五声："宫商角徵羽"来把它变成文章（音乐旋律），才可以放在乐队里去演奏。也就是说，十二律吕不通过五声，是很难直接应用的。

---

① 见拙著《最新发掘唐宋歌曲》，四川人民出版社，1992，第28页。

② 郑玄注，贾公彦疏，彭林整理《周礼注疏》（中），上海古籍出版社，2008，第876～877页。

前文，我们把十二律比喻成十二个高低不同的平台，把五声比喻成五个不同的表演团队。那是从另一个角度来解释十二律与五声的关系。还有一种，是从音乐本身来解释的：十二律就好比“固定调”音名，五声就是“首调”唱名，它们是配合着应用的。西方音乐也有“固定调”与“首调”之分，但是它没有“音律”，也就是说西方音乐中没有与中国“音律”相对应的名词。至今西方依然是“七声”加“变化音”（即升号和降号）。西方的“首调”唱名法是19世纪40年代由英国人约翰·柯温所创立，他们当时把“首调”大音阶叫作“可动的doh”。而我们的老祖先早于西方几千年，就创立了固定的十二律与可移动的五声。经过了几千年的音乐实践，事实证明，“十二律文之以五声”是置之四海皆适宜的真理。这就是“十二律文之以五声”的重要意义。

下边，我们把十二律、五声（包括七声）、四清声、应声的音分数分别标列于下。十二律是固定不变的，五声可组成乐调团队的形式，在十二律中移动；四清声可与五声配合组成清调团队；变宫、变徵可与五声配合谱写七声旋律；应声可在临时变调时应用。它们的任务是各不相同的。

音分：	0、	114、	204、	318、	408、	522、	612、	702、	816、	906、	1020、	1110、	1200
音律：	黄、	大、	太、	夹、	姑、	仲、	蕤、	林、	夷、	南、	无、	应	黄
五声：	**宫、**		**商、**		**角**		♭徵	**徵**		**羽**		♭宫	**宫**

音分：498　996　294　792　　　　　　　　114
四清：♮角　♮羽　♮商　♮徵　　　　　应声：♭商

（三）音律、乐调与记谱法

音律与乐调都是音乐记谱法要求表达的主要内容。音乐记谱法就是用文字或符号来把音乐记写为书面材料的方法。每一种音乐记谱法实际上就相当于一种不同的文字。

我国传统的音乐记谱法据目前统计大约有九种，它们是：律吕字谱、宫商字谱、乂工谱、半字谱、宋俗字谱（或大字谱）、工尺谱、古琴文字谱、古琴减字谱、二四谱。另外，还有打击乐谱以及各种乐器专用指法符号或音位谱，比如“琵琶谱”“瑟谱”等，都未计算在内。由于“敦煌曲谱”的研

究还未定论，所以，暂不把它计算在传统的音乐记谱法之内。

三　中国古代音乐记谱法的三个系统

中国古代音乐记谱法有三个系统：那就是雅乐记谱法、俗乐记谱法与琴乐记谱法 。

（一）雅乐记谱法及其他

雅乐记谱法是从周代雅乐诞生到清代雅乐消亡，一直在雅乐中使用的乐谱。它是用十二律吕“黄、大、太、夹、姑、仲、蕤、林、夷、南、无、应”来记谱，用五声“宫、商、角、徵、羽”与二变“^{b}宫（读作‘和’）、^{b}徵（读作‘穆’）”来唱谱，称为“十二律文之以五声”。

从历代文献资料来看，雅乐记谱法主要是用“律吕字谱”记写音乐旋律，并注明某律为宫、某律为徵等等。雅乐是政治性音乐，是一个朝代的精神支柱。雅乐祭祀祖先、歌颂皇帝的文治武功；祭拜天地，祈求长治久安，所以它的场面很大。一般都有编钟编磬这些大型的有固定音高的乐器。这些乐器一般都有固定的音名，所以用律吕来记谱使用起来很方便。但“律吕字谱”不适合作曲，也不能直接韵唱，因此用“五声”来编曲子和供演员们韵唱。

1. 雅乐的功能

（1）祭祀天地、祖宗。

雅乐的第一个功能就是祭祀。据史料记载：“凡乐圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽。雷鼓雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，云门之舞。冬日至于地上之圜丘奏之，若乐六变则天神皆降，可得而礼矣；凡乐函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽。靈鼓靈鼗，丝竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞。夏日至于泽中之方丘奏之，若乐八奏，则地示皆出，可得而礼矣；凡乐黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽。路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九磬之舞。于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。”①

---

① 韩邦奇：《韩恭简公志乐》第20卷，嘉庆十一年（1807年）刻本，关中裕德堂藏版，第10页。

这是周朝给“雅乐”定的规矩。后来历代的规矩都不太一样，所以，神鬼也得听人的安排。不过，神鬼并没有感到受什么限制，受限制的却是写曲子的人。因为领导给出的几个乐调和早已写好的歌词，留给作曲者的创作空间就变得太小了。雅乐没有留下什么动听的音乐旋律，原因也就在这里。

（2）礼乐显示人的等级。

雅乐的第二个功能，是所谓“礼乐”，即用音乐来显示人的等级。史料云：

> 凡奏黄钟歌大吕，奏太簇歌应钟，奏姑洗歌南吕，奏蕤宾歌林钟，奏夷则歌仲吕，奏无射歌夹钟。凡黄钟蕤宾为宫，其乐九变。大吕林钟为宫，其乐八变。太簇夷则为宫，其乐七变。夹钟南吕为宫，其乐六变。姑洗无射为宫，其乐五变。仲吕应钟为宫，其乐四变。天子十二终，上公九终，侯伯七终，子男五、卿六、大夫四、士三。然后乐教大备。①

这是唐朝对礼乐的规定。所谓“礼”，就是人类社会中的等级制度。天演物竞，优胜劣败。胜者建立了等级制度。所谓“乐”，就是人类生活中的音乐生活。“乐”是“礼”的载体，在欢乐中，不要忘了你所处的等级。与强者比，你是弱者；与劣者比，你是优者。要通过“乐”时时提醒自己。这是封建社会的一套统治方法。对于音乐创作来说，这是又多了一层枷锁。

（3）黄钟、同律度量衡。

黄钟，是每个朝代的音高标准。也是每个朝代度量衡的依据。据史料记载：

> 宋朝平定四方，凡新邦悉颁度量于其境，其伪俗尺度斗斛不中法度者皆去之。太宗淳化三年三月诏曰：“书云：‘协时月正日，同律度量衡。’所以建国经而立民极也。国家万邦咸入九赋，是均故出纳于有司，繫权衡之定如闻矩黍之制。……”矩黍为则广十黍以为寸，从其大乐之尺。（矩黍：黑黍也；乐尺：自黄钟之管而生也）②

---

① 韩邦奇：《韩恭简公志乐》第20卷，嘉庆十一年（1807年）刻本，关中裕德堂藏版，第50页。

② 韩邦奇：《韩恭简公志乐》第19卷，嘉庆十一年（1807年）刻本，关中裕德堂藏版，第13页。

大观四年诏以所定乐指尺颁之天下，其长短阔狭之数，以今尺计定。政和元年诏诸路转运司，以所颁乐尺，制给诸州，州制以给属县，自今年七月为始毁弃旧尺。二年臣僚上言，请以大晟乐尺帝指为数制量权衡式，颁之天下仍釐正旧法。又言新尺既颁，诸条内尺寸宜以新尺组定。仍令民间旧有斗升秤尺，限半年首纳。出限许人告，断罪给赏。[①]

以上引文是宋朝初年对黄钟乐尺的理解。以及宋徽宗时“帝指律”在度量衡中颁行的情况。说明了这是音律黄钟在封建社会所担负的一项任务。黄钟是一个标准，每个朝代都有制定新黄钟的权利。新中国1950年颁布执行世界通用的公制度量衡标准后，度量衡就与音乐脱钩。而音乐也就与国际接轨，黄钟就相当于钢琴上的中央“C”，振动频率为每秒261次。

2. 雅乐的错误理论

雅乐的上述功能虽对音乐创作有所限制，毕竟它还有点用处，且被封建统治者用了几千年。说起雅乐的音乐理论，却是有一种错误思想，那就是泥古（十二律）、守旧（三分损益），而且顽固不化，几千年来一直如此。比如“旋宫转调”，从音律科学来讲，自然音律是不可能旋宫转调的，只能是“移宫改调”，只要顺着“一线律”左右移动，任何乐调都可以演奏出来。可是错误的音乐理论家，硬是守住古老的十二律和三分损益法不放。不但自己不得前进，而且还对周边的音乐与从事音乐工作的人实施侵害。这些既得利益者，是中国音乐史上的保守势力和反动派。我们先来看看他们的“旋宫图”。

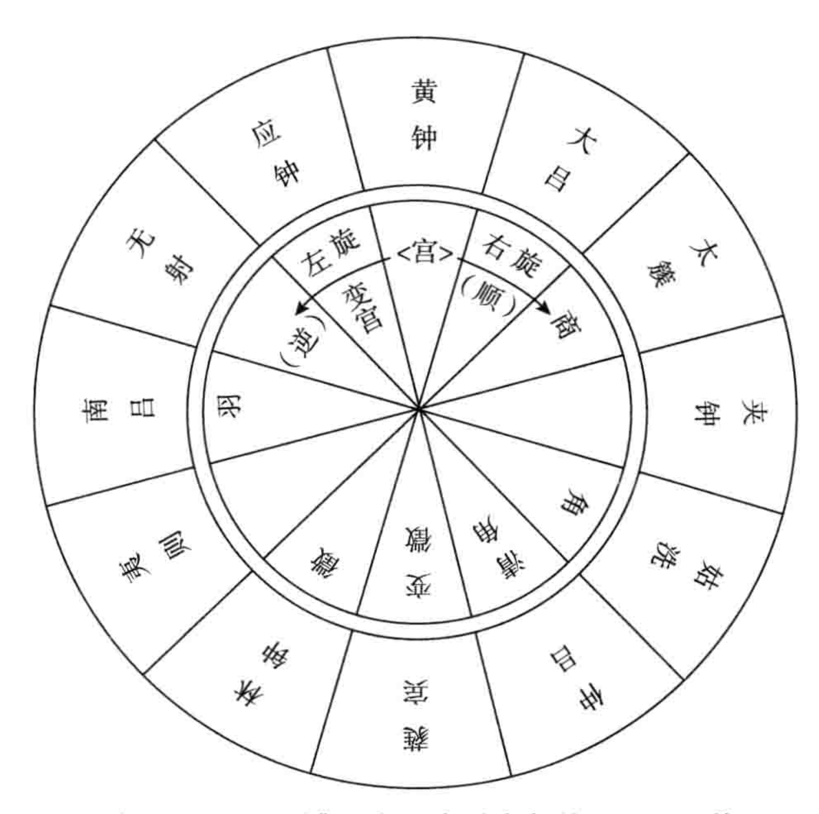
（1）大谬不然的“旋宫图”。

“旋宫图”及《中国音乐词典》注释：

（旋宫图是）宫调理论的一种图说。始于《礼记·礼运》：“五声、六律、十二管旋相为宫”，指十二律轮流作为宫音，以构成不同调高的五声音阶和其他音阶。历代乐、律志常言“置图”、“颁图”、“附图”，因刻板不及，先后失传。今存最早的旋宫图，为唐代武后时期《乐书要录》所载。下面是根据《乐书要录》旋宫图，略去“月

① 韩邦奇：《韩恭简公志乐》第19卷，嘉庆十一年（1807年）刻本，关中裕德堂藏版，第16～17页。

律”与干支、方位之说，参照成倪《乐学轨范》（朝鲜）、明代朱载堉《乐学新说》、现代童斐《中乐寻源》诸图所制的旋宫图如下：



旋宫图：《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1984，第442页。

“旋宫图”的外圈为十二律名，自左至右按半音相距依次各高一律排列，作为底盘，固定不动。内圈为宫、商阶名，自左至右，按音阶各级音（五声至七声）排列，作为盘心，可以左右旋转。“旋宫图”有两种运转方法：右旋法可上溯至先秦的曾侯乙钟铭，调名读如某均（以律名示之）“之”某声；左旋法可上溯至《周礼·春官·大司乐》，调名读为某律“为”某声。这两种称谓方式在唐、宋间分别配属于由旋宫图盘心运转方向得名的“顺旋”（“右旋”），或“逆旋”（“左旋”）；亦即隋、唐燕乐研究者林歉三（日本）所说的之调式与为调式①。

这个图与这段注释真可谓是古今中外有名的和无名的音乐大家共同的“杰作”。可惜全是一派谬论。我们先把十二律与七声（包括五声），再加上一个清角（ᑫ角）的音分图画在下面：然后验证“旋宫图”的效果。

① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1984，第442页。

音分：	0、	114、	204、	318、	408、	522、	612、	702、	816、	906、	1020、	1110、	1200
音律：	黄、	大、	太、	夹、	姑、	仲、	蕤、	林、	夷、	南、	无、	应	黄
五声：	宫、		商、		角	^{q}角	^{b}徵	徵		羽		^{b}宫	宫
					498 音分								

甲、首先，“旋宫图”把清角和仲吕划为一格就是错误的。清角是498音分，仲吕是522音分，不能划为一格。

乙、其次，我们试将“徵”音对准“黄钟”，看看“宫”音在哪里。也就是“黄钟为徵”“△△之徵”。图中显示出的是“仲吕”，那就是“仲吕之徵”。如果仲吕作为宫音（522音分），再加上它的“徵”音（702音分）：522＋702＝1224音分。与图中的黄钟（1200＝0音分）不符。

丙、我们再将“商”音对准“黄钟”，看看“宫”音在哪里。也就是“黄钟为商”“△△之商”。图中显示的是“无射”，那就是“无射之商”。如果无射作为宫音（1020音分），再加上它的“商”音（204音分）：1020＋204＝1224音分。又与图中的黄钟（1200＝0音分）不符。

丁、我们再将“角”音对准“黄钟”，看看“宫”音在哪里。也就是“黄钟为角”“△△之角”。图中显示的是“夷则”，那就是“夷则之角”。如果夷则作为宫音（816音分），再加上它的“角”音（408音分）：816＋408＝1224音分。还与图中的黄钟（1200＝0音分）不符。

这些不符是从哪里来的呢？就是因为他们从宫音生起，生了十二代，到仲吕为止（“仲吕极不生”）。然后把“火车头”黄钟和“车尾”仲吕连接在了一起，形成了一个圆圈，笔者称其为“怪圈”。他们在这个怪圈里左转右转，而应该得到的音，却在怪圈之外。他们的这一套理论经不起实践检验，所以几千年来总是难以“旋宫转调”，如果有时实现了“旋宫转调”，那也是音乐实践暂时逃脱了怪圈谬论的控制，之后又恢复到他们的怪圈之内，这是很可悲的。最根本的原因，还是他们反对“逆生”。可是音律偏偏就有“逆生”现象，这是自然规律，是不以人的意志为转移的。如果就按他们的理论来讲，我们把“逆生”改叫“逆查”。那么，老外祖母生的第十二代外孙女，难道还能返回来给这位老外祖母再当母亲不成？所以，在音律问题上，他们是十分荒谬的。抱住“三分损益”法不放，说明了他们仅仅认识了自然音律现象的一半。“怪圈”是他们自以为是的谬误主张。所以，中国的官方音乐理论，在泥潭中陷入已经三千年了，还不能自拔。

（2）自欺欺人的“左旋、右旋”。

通过上边的实践，大家大概已经发现：所谓“左旋、右旋”“顺旋、逆旋”“曾侯乙旋、大司乐旋”其实都是一样的。不论你从哪边旋到你想到的位置，想查“为调”，或想查“之调”，由你自己选择，没有什么不可以的。所以，这“旋”就是一个骗局。骗了别人又骗自己。真正的“旋宫转调”，只有用朱载堉的十二平均律才可以实现，可惜这在中国还从来没有实践过。而自然复合一线律的“移宫改调”，尽管在音乐实践中到处在应用，但在理论上却从来没有被树立起来过。大家可以去看看拙著《中华雅乐》那里边讲到了“自然复合一线律”与“移宫改调”的问题。另外，“为调、之调”的问题，在那里也可以得到解决。[①]

“为调、之调”本来是中华民族老祖先三千年前发明的乐调称谓，一直使用到了清朝。日本人林歉三在研究隋唐燕乐调时也使用了这种称谓，而在《中国音乐词典》中怎么就成了“（日本）林歉三所说的之调式与为调式。”似乎这成了日本人的发明！

（二）俗乐记谱法

俗乐记谱法是本文的核心主旨，但是它和雅乐记谱法、琴乐记谱法都有着千丝万缕的联系，所以必须先交代清它们之间的主要关系。雅乐源于上古的俗乐，而雅乐成立之后的俗乐又是从雅乐中分离出来的。琴乐从本质上讲也属于俗乐，但从记谱法上看，它又属于独立的一支。我们这里先讲“琴乐”的记谱法，然后再深入研究俗乐记谱法。

（三）琴乐记谱法

琴乐的记谱法也是从律吕字谱与宫商字谱发展来的。它最早的第一弦被定做“黄钟宫”，五弦琴的五根弦就分别是“宫、商、角、徵、羽”五个音。后来发展为七条弦，也还是这五个音，就分别叫作“宫、商、角、徵、羽、文、武”，或“宫、商、角、徵、羽、少宫、少商”。第六、第七分别是第一、第二条弦的高八度音。

由于古琴演奏技术不断地创新发展，“律吕字谱”与“宫商字谱”就再也无法表达它所创新的内容了。因此，春秋战国时代，人们发明了“中

① 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第7、8辑，学苑出版社，2012、2013。

国古琴文字谱”，这种谱详细地告诉演奏者，左手哪个手指去按哪条线上的哪个音位，右手又如何去弹弦。这种记谱法一直流传到唐代。现在日本还保存着一卷唐人手抄的《碣石调幽兰》，那就是用中国古琴文字谱抄写的。唐代音乐文化大发展，人们又将古琴文字谱精简成为简便实用的“古琴减字谱”，这种音乐记谱法一个字就代表了一句话，用来说明演奏方法。《红楼梦》里，贾宝玉说林黛玉看的“天书”就是这种“古琴减字谱”。这种古琴减字谱直到现在还是古琴文化传播的主要乐谱。2003 年 11 月 7 日，联合国教科文组织向世界宣布……中国古琴艺术入选第二批人类口头和非物质文化遗产代表作。古琴艺术之所以能够申遗成功，与中国古琴具有数千首从古代流传下来的琴曲减字谱，有着极为密切的关系。

四　中国俗乐谱的变迁

中国在三千年前的周成王时代，建立了雅乐制度。那时古老的原始俗乐还在用着和雅乐同样的乐谱。可是，当政治性很强的雅乐规定了许多不利于音乐创作的条例时，以给人带来欢乐为主要目的的俗乐，就感到很难适应了。尤其是当雅乐理论出现谬误，不尊重音乐实践中的事实时，俗乐记谱法与雅乐记谱法的分道扬镳，就已经不可避免了。

（一）从雅乐谱突围

俗雅分离的导火索，很可能就出在“清音”的应用上。比如，以“清角”为特色的郢都的乐曲《阳春》《白雪》非常高雅，很受人们欢迎。但雅乐谱否认“清角”的存在。不管是十二律吕或是“五声”“七声”，它们都没有“清角”这个音。想用这种音乐记谱法来记写《阳春》《白雪》，根本是不可能的。因此，当时的音乐理论家发明了五声六律的“乂工谱”。他们在发明“乂工谱”时，避开了“十二律”，仅将“五声”改变音名，照搬如下：

五声谱：　宫　商　角　徵　羽
乂工谱：　乂　工　六　士　一

乂工谱不仅简化了原来的五声记谱法，而最主要的，是它的“六”音有两个，一个是“ȣ六”（读作五六，相当于角音），另一个是“×六”

（读作四六，相当于清角音）。这就解决了《阳春》《白雪》的记谱问题[①]。

1. 乐谱的发明来自音乐理论

有人说乐谱的发明是根据乐器来的，管乐器上有几个眼，它就有几个音名。这是不符合实际的。八千年前的“丹顶鹤骨笛”有许多眼，可以演奏现代的乐曲。但是它一个音符也没留下来，因为那时还是原始蒙昧社会，音乐文化还没有产生。十二律的发明比“丹顶鹤骨笛”的时代晚了几千年。黄帝命伶伦创造音律，那就是总结了当时人类在音乐实践中取得的经验，建构音乐理论。有了音乐理论，才以此铸造编钟，再给它们起个音名。这都是古人研究音乐理论取得了成果，再来指导音乐实践的结果。“乂工谱”是根据“匀孔笛律”（尺八）设计的。匀孔笛可以奏出十八个不同的音高。但它还是围绕着“五声”来起音名的[②]，这就是理论对实践的指导，也就说明音乐文化的继承与传播是离不开乐理与乐谱的。

2. “乂工谱”是战国时期出现的新乐谱

从现在研究的成果来看，“乂工谱”在战国时期就出现了。笔者过去曾说它产生于汉、晋时代，是因为现在还在使用着“乂工谱”的古老乐种“福建南音”是永嘉南渡时传到闽南的，它现在还保存有汉代从西域传来的乐曲《摩可兜勒》。而现在把“乂工谱”的出现推前到战国时期，又是因为楚国郢都的乐曲《阳春》《白雪》。据记载，它的乐调是“清徵调”（调性）的商调式，调高还无法确定[③]。但就这，当时的乐谱也无法记录。只有用新发明的“乂工谱”来记谱，人们才可以知道它是使用了“引商刻羽杂以清角流徵”，这样它才便于演奏与传播。

3. “乂工谱”之不足

因为“乂工谱”有“清角”（×六）这个音，所以才可以记录“清徵调”。但如果遇到了“清商调”，它也就无法记录了。因为它还没有“清羽”这个音。另外，还有其他两个清调：“清羽调”和“清角调”，“乂工谱”也无法记录，因为它还缺少“清商”“清徵”这两个音。

（二）汉代的“清商三调”

而据史书记载，恰恰是在汉代，“清商三调”受到了人们的重视和喜

① 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第7辑，第46页。

② 见拙著《长安古乐研究》，第185、186、202、203页。

③ 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第7辑，第45～46页。

爱。据张世彬先生《中国音乐史论述稿》记载：

> “旧唐书”“音乐志”说：“‘平调’、‘清调’、‘瑟调’，皆周房中曲之遗声也，汉世谓之‘三调’。”而‘魏书’‘乐志’载陈仲儒奏云：“其‘瑟调’以角为主，‘清调’以商为主，‘平调’以宫为主。”由此看来，‘三调’是根据调式来命名的；角调式的叫做“瑟调”，商调式的叫做“清调”，宫调式的叫做“平调”。又将“清调”提出来做代表，而它的特点在商调式，所以叫做“清商”，以之概括三调，所以称为“清商三调”。[①]

我们不禁要问，汉代人为什么要给已有名称的“三调”重新命名呢？这岂不是多此一举么？或者按“旧唐书”“音乐志”的说法：“‘平调’‘清调’‘瑟调’，皆周房中曲之遗声也。”那么说，周代就已经有了‘平调’‘清调’‘瑟调’，这样的乐调名称了，而且是与“宫商角徵羽”五种调式名称并存的。按常理，既然名称不同，它们就应该是不同的乐调了？

下边，张世彬先生又写道：

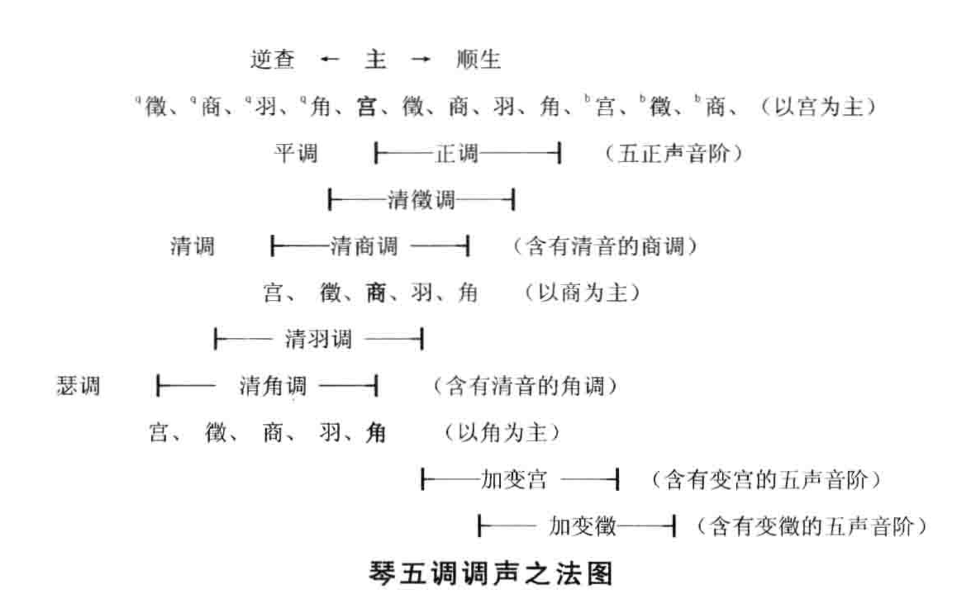
> “旧唐书”“音乐志”又说：“又有‘楚调’，‘侧调’。‘楚调’者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐，皆楚声也；‘侧调’生于‘楚调’；与前‘三调’总谓之‘相和调’。”在这里可以看出‘楚调’是根据地方唱腔命名的，和调式无关。至于‘侧调’，则“旧唐书”以至“乐府诗集”都没有说明。现在初步推测它是由于弦乐器上定弦法的不同而命名的。因为它生于‘楚调’，而‘楚调’所用的弦乐器包括了琴和筝。而琴和筝一般是根据五声音阶定弦的，其中最正规及最常用的当然是宫、商、角、徵、羽五正音构成的五音音阶。但用变声定弦，亦未尝不可。这样，当定弦用到变音时，就叫做‘侧调’。‘侧’是不正之意，定弦用变音、即已超出五正音的范围故以‘侧’命名。这样解释，至为合理。到了南宋，姜白石解释琴曲‘侧商调’说：‘琴七弦散声（即空弦音）具宫、商、角、徵、羽者为正弄……加变宫、变徵为散声者曰侧弄。’这便是很好的证据。[②]

① 张世彬：《中国音乐史论述稿》，台北，友联出版社，1975，第70页。

② 张世彬：《中国音乐史论述稿》，第70～71页。

这一段里，着重说了一个“侧调”的问题。张先生说：“但用变声定弦，亦未尝不可”。从张先生写的书看，他是会弹琴的。除了姜白石的“侧商调”《古怨》，可否再举一个用变声定弦的例子？姜白石说：“变宫、变徵为散声者曰侧弄”。我们不禁也要问，如果真有这样的琴曲，随便举一个曲名就可以了，何必煞费苦心去写作一个《古怨》又再加上一大串说明呢？

《旧唐书·音乐志》引用《魏书·乐志》载陈仲儒奏云：“其‘瑟调’以角为主，‘清调’以商为主，‘平调’以宫为主。”其实，这个“陈仲儒奏议”中，引文前边还有一句话：“又以琴五调调声之法，以均乐器。”被引用者给漏掉了[①]。这句话说的就是不转弦轴的“调声转调”方法。其声变换只有“清声”出现，而不会出现“变声”。请看下图。



琴五调调声之法图

图中，第一行“主”字是主音的位置。第二行是从主音“宫”顺生、逆查求得的十二个音。第三行是“正调”（平调）五声音阶的五个音（按生律次序排列）。第五、第六行是“清商调”（清调）五声音阶的五个音（按生律次序排列），注意：它是将“正调”（平调）的主音“宫”，变成了“清商调”（清调）的主音“商”，含有两个“清音”（ᑫ羽ᑫ角）。第八、第九行是“清角调”（瑟调）五声音阶的五个音（按生律次序排列），注意：它是将“正调”（平调）的主音“宫”，变成了“清角调”（瑟调）的主音“角”，含有四个“清音”（ᑫ徵、ᑫ商、ᑫ羽、ᑫ角）。第十行、十一行是姜白石说的：“变宫、变徵为散声者曰侧弄”的五声音阶那五个音。它们都没有了主

① 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第7辑，第38~39页。

音“宫”音，也就是说没有了生律的根本，这种五声音阶显然是无法存在的。如果保留了主音“宫”，那就成为六声音阶或七声音阶定弦的乐器了。所以姜白石说他的《古怨》是“侧商调”，那其实完全是他自己的杜撰。

张世彬先生说：“‘侧’是不正之意，…… 超出五正音的范围故以‘侧’命名。这样解释，至为合理。”笔者也认为这个观点合理。“陈仲儒奏议”说的正是“又以琴五调调声之法，以均乐器。”即以琴的四个“侧调”来调其他乐器上的四个“清调”。这也就证明了乐理上的“清调”，就是琴上的“侧调”。唐代诗人王建的：“侧商调里唱伊州”，正是从古琴的侧调调名说起的，他具体到了“侧商调”即“清商调”。这个侧商调是可以唱出来、听出来的。笔者发掘的《伊州歌》也正是这个乐调。

至于《旧唐书·音乐志》说的：“又有‘楚调’‘侧调’。‘楚调’者……”，其中的“楚调”，也并不是什么“根据地方唱腔命名的，和调式无关”，其实那也是作者从古琴上挪用来的。古琴有“正调”，“侧调”，另外还有“外调”三十多个（多为定弦方法）。“外调”中有：“侧商调”——“据慢角调慢四六各一律，乐曲有：《古怨》”；“侧楚调”（同“离忧调”）——“慢二紧七各一徽。乐曲有：《醉翁操》”。如果把‘楚调’理解为：“根据地方唱腔命名的，和调式无关”，那就不合逻辑了。

（三）“清商三调”要求乐谱变革

“清商三调”经汉代音乐家在“相和歌”中应用以后，很受当时人们的欢迎。因此大量的“清商三调”音乐作品就出现了。这些“清商三调”音乐作品需要用乐谱来记录。可是当时流行的乐谱：“律吕谱”“宫商谱”“乂工谱”都无法记录“清商调”与“清角调”。仅有古琴“文字谱”能够记录，但“文字谱”是古琴指法，没有音符，不能韵唱。因此，亟须创造一种能够记录“清商调”与“清角调”的，既适用于人声演唱，又适用于一般乐器演奏的新乐谱。

（四）“半字谱”的产生

“半字谱”正是在这种情况下产生的。它的产生也不是凭空设计。本来“十二律吕谱”只要被允许增加“清声”，虽然不甚简明，但所有的乐调也都可以记录出来了。可是封建统治者和他们的音乐理论家硬把使用“清声”看成了政治问题，坚决不许使用清声。因此，人们只好另辟蹊径。

好在有祖先已创造了“㐅工谱”，就在此基础上改革设计岂不省事？

“清商三调”乐谱的设计主要是增加“清音”，如果能简洁一些那当然更好。“㐅工谱”的主要音阶是这样的。

下	贝㐅	㐅	工	δ六	×六	贝士	士	一
羽	♭宫	宫	商	角	♮角	♭徵	徵	羽
$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	♯4	5	6

这是一个在“平调”（正声调）七声音阶中增加了一个“清角”（×六、♮角、4）的音阶。如果在这个音阶中再增加清羽、清商、清徵三个音，那这个音阶按高低排列，就成了下边的样子。

宫、	商、	♮商、	角、	♮角、	♭徵、	徵、	♮徵、	羽、	♮羽、	♭宫
1	2	♭3	3	4	♯4	5	♭6	6	♭7	7

这个音阶包括了十一个音，仅有五个唱名。如果按七声唱名（见上图简谱），它也有四个音是双音高。一个唱名两个音高，非常难用。那么，汉代的音乐家是怎样解决这个问题的呢？他们从雅乐“内调”的转调得到了启示，发明了一种非常巧妙的方法，根本不用添加“清音”，就可以把全部“清调”给调动出来，这就是“半字谱”。他们依然是从五声唱名谱着手，首先建立一个平调七声音阶。

1. 平调（又叫“正声调”“D 调”）七声音阶

宫 商谱：	徵	羽	♭宫	宫	商	角	♭徵	徵	羽	♭宫
半 字谱：	A	B	C	D	F	G	H	I	J	K
半字读音：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五	亿
简 谱：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	♯4	5	6	7

再把设计好的“半字谱”配了进去。关于“半字谱”的设计，笔者曾在《论工尺谱源流》中讲述过①。有些学者认为其中有些是猜想，但是，下边几条却是有根有据的。

“半字谱”的设计

（1）设计人员当时是有意识地安排了“宫”音的位置，打算说明中国唱名谱的设计：第一次是在“宫商谱”中，以宫为“宫”；第二次是在“㐅工谱”中，以商为“工”；这“半字谱”是第三次设计，所以就是以

① 见拙著《长安古乐研究》，第 101 页。

角为“G”（工），即按音高逐步递升。并且字体一次比一次简单。

	宫	商	角	徵	羽
平　调　（正声调）	宫	商	角	徵	羽
清商调	乂	工	六	士	一
瑟　调　（清角调）	D	F	G	I	J

汉朝为什么会流行“清商三调”？这也和“半字谱”的设计有关：平调（正声调）以宫为主，即“半字谱”的“上（D）调”；清商调以商为主，即“半字谱”的“尺（F）调”；瑟调（清角调）以角为主，即“半字谱”的“工（G）调”。这正是中国唱名谱设计的三次不同理念。汉朝音乐家也正是强调了这三次不同的理念，才推广了“清商三调”，以“半字谱”为载体，形成了汉朝的流行音乐体系。

（2）“G”（读工），是工字去掉了上下两笔，是半个字；“F”字是“乂工谱”的“乂”（读 qie），是“乂”字的半字，后人误读为“che”，并误注音为“尺”；“B”字是“乂工谱”的“士”字的同音字“四”字的半字；“J”（读五），是根据“羽为物”（古人言）的同音字设计的新谱字，是“五”字的半字。“乂工谱”的“一”“下”（读唉）两字同音高，都表示“羽”音。既然“半字谱”已有“J”（读五）表示了“羽”音，那么“一”字就被移高一位，成了“变宫”。它的“半字”更为简单，写作“C”（读一），就是“下”字的那一点，这是低音。它的高音“亿”字，因为它比“J”音高，就写到“五”字的右上方，成为“K”（读亿）字。这种音乐记谱法因为是以“半字”为设计原理的，所以就叫作“半字谱”。

（3）“乂工谱”基本上是“五声六律”。而“半字谱”却已经完全成为七声音阶了。“半字谱”的设计，最早完成的七声乐调，当然是中华民族传统的“正声调”（平调）。然后才依次是“清徵调”“清商调”“清羽调”“清角调”。

2. “清徵调”（又叫“下徵调”“I 调”）（含一清一变）的七声音阶

“清徵调”是第一个含有清音（清角）的乐调。在战国时期，楚国郢都的先民，在记录《阳春》《白雪》时，就使用了含有清角的“乂工谱”[1]。如果用“半字谱”来记录，它的音阶就是下边这个样子。

---

① 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第 7 辑，第 45、46 页。

宫 商谱：	宫	商	角	♮角	徵	羽	♭宫	宫	商	角
半 字谱：	A	B	C	D	F	G	H	I	J	K
半字读音：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五	亿
简 谱：	1	2	3	4	5	6	7	□	-́	:::

这仅仅是把宫音移高了五度，从“D”移到“I”，“半字谱”完全不动，第一个清音“♮角”就调出来了，这个乐调就是“清徵调”。既然“清徵调”是第一个“清调”，也就是“清调”之首，那么古人为什么却要选“清商调”作为“清调”的代表呢？其实很简单，因为“清徵调”不是纯粹的“清调”。大家可以看上边“清徵调”的“宫商谱”音阶，它除了“五正声”外，有一个“清角”（♮角），但是还有一个“变宫”（♭宫）。所以它不是纯粹的“清调”，不能被作为“清调”的代表。另外，“清徵调”与“下徵调”结构相同，我们看前文“正声调”七声音阶的宫商谱，如果把宫音移到“下徵”（低音徵）那个位置，而整个音阶不变，从表面看，它依然是“平调”（“正声调”），但实际上它已经成为一个“清徵调”音阶了。

3. “清商调”（又叫“F调”）（含两个清音）的七声音阶

“清商调”被选做“清调”的代表，是因为它是第一个纯粹的“清调”音阶，是真正的“清调”调首。它的音阶是这样的。

宫 商谱：	♮角	徵	羽	♮羽	宫	商	角	♮角	徵	羽
半 字谱：	A	B	C	D	F	G	H	I	J	K
半字读音：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五	亿
简 谱：	4̣	5̣	6̣	♭7̣	1	2	3	4	5	6

“清商调”在“半字谱”中叫作“F”（尺）调。这也是把宫音再移高五度，从“I”移到“F”，“半字谱”完全不动，第二个清音“♮羽”就调出来了，这个调就是“清商调”，“清商调”是一个很有魅力的乐调。流传了两千多年，至今仍有许多戏曲音乐（比如秦腔、迷糊、碗碗腔等），还有潮州音乐，都把它作为主要乐调之一。

现在，有若干音乐学家，总以为“清商调”就是“商调式”，比如张世彬在论及“清商三调曲”时就说：“三调”是根据调式来命名的；角调式的叫作“瑟调”，商调式的叫作“清调”，宫调式的叫作“平调”。又将“清调”提出来做代表，而它的特点在商调式，所以叫作“清商”，以之概

括三调，所以称为“清商三调”。[1]

张世彬对“清商三调”的解释是错误的，前文我们已经把“清商三调”论述得十分清楚了。这里我们再举一个实例，来说明“清商调”不是调式，而是调性。下边这首秦筝小曲《永寿庵》，它的调高是“D”，它的调式是“徵调式”，它的调性（音阶）就是“清商调”。

4. “清羽调”（又叫“J 调”）（含三个清音）的七声音阶

“清羽调”在“半字谱”中叫作“J”（五）调。这也是把宫音再移高五度，从“F”移到“J”，“半字谱”完全不动，第三个清音“^{q}商”就调出来了，这个调就是“清羽调”。在唐代它叫作“羽调”，用的还比较多。近现代音乐中，很少见到它。《长安古乐见存曲谱》中有不少“J 调”乐曲，有待我们发掘研究。

5. “清角调”（又叫“G 调”）（含四个清音）的七声音阶

“清角调”也是把宫音再移高五度，从“J”移到“G”，“半字谱”完全不动，第四个清音“^{q}徵”就调出来了，这个调就是“清角调”，“清角调”就是汉代的“瑟调”。据文献记载，汉代曾广泛地使用“瑟调”。但隋唐之后，就很难见到“瑟调”的踪迹了。日本人在研究他们的古乐调时，发现日本古歌《さくら》（樱花）是一个很特殊的乐调，并确定它是从中国传去的，但不知是什么乐调。笔者研究以后，认为它就是汉代的“瑟调”，也就是“清角调”，长安古乐应该叫它“G 调”[2]。但是，在长安古乐中，还未发现“G 调”乐曲。原因是唐代的“俗乐二十八调”已经不再包括“瑟调”了。而取代“瑟调”的，是汉代没有使用过的“清羽调”。为什么会这样，请看下页图。

这是“半字谱”表示唐代四种调性的四种音阶，它们与表示调高的七种音律相配，就构成了著名的“唐俗乐二十八调”。唐代与汉代的理念不同，用的是“生律”次序，而且从隋代起，音乐界已经把“下徵调”当成了主要的“宫调”，因此，传统的“平调”就成了“角调”（D 是“下徵”A 的“清角”）“清商”是“商”，“清羽”是“羽”，还剩下一个“清角”，因为已经有了“角调”，就无法给它起名了，只好闲置。这就是唐俗乐为什么只有二十八调的原因。“下徵调”本来应是“徵调”，大家既然确

---

① 张世彬：《中国音乐史论述稿》，第 70 页。

② 见拙著《最新发掘唐宋歌曲》，四川人民出版社，1992，第 29 页。

永 寿 庵

F= 1= D 秦筝小曲

5 5 — 2 | i ♭7 i 6 5 | 2 4 3 2 5 1 | 2 — — — |

B B_q O N LN K J GIHG J F G_q

四 四 工 趁 上趁 亿 五 工六凡工 五 尺 工

5 5 — 2 | i ♭7 i 6 5 | 2 4 3 2 5 1 | 2 — — — |

B B_q O N LN K J GIHG J F G_q

四 四 工 趁 上趁 亿 五 工六凡工 五 尺 工

5 6 4 5 6 4 | 2 4 3 2 5 — | i 6 i 65 2 4 3 2 | 1— — — |

JK IJK I GIHG J_q NKN KJ GIHG F_q

五亿 六五亿 六 工六凡工 五 趁 亿趁 亿五 工六凡工 尺

2 4 3 2 1 ♭7— | ♭7 1 2 . 6 | 5 6 4 3 2 4 3 2 1 | 2 1 ♭76 5 — |

GIH GF D_q DF G p JK IHGIH GF GF DCB_q

工六凡 工尺 上 上尺 工 哎 五亿 六凡 工六凡 工尺 工尺 上乙四

5 1 ♭7 1 | 2 4 3 2 1 2 —| 5 6□ □$\frac{1}{12}$ 6 5 | 4 4 4 4 4 4 |

BF DF GIH GFG_q J KN NL KJ II II I I

四尺 上尺 工六凡 工尺工 五 亿趁 趁上 亿五 六六 六六 六 六

2 4 3 2 1 2 4 3 | 2 — — — | 2 2 5 ♭7 —| ♭7 ♭7 1 2 · 6 |

GI HG FG IH G_q G GJ D_q D DF G p

工六 凡工 尺工 六凡 工 工 工五 上 上 上尺 工 哎

5 6 4 3 2 4 3 2 1 | 2 1 ♭7 6 5 — | 2 2 5 ♭7 — | ♭7 ♭7 1 2 · 6 |

JKIH GIH GF GF DC B_q G GJ D_q D DF G p

五亿六凡 工六凡 工尺 工尺 上乙 四 工 工五 上 上 上尺 工 哎

渐慢

5 6 4 3 2 4 3 2 1 | 2 1 ♭7 6 5 —□（简谱）

JK IHGIH GF GF DC B_q （半字谱）

五亿 六凡 工六凡 工尺 工尺 上乙 四（半字谱音译）

宫商谱：	♮羽	宫	商	♮商	♮角	徵	羽	♮羽	宫	商
半字谱：	A	B	C	D	F	G	H	I	J	K
半字读音：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五	亿
简谱	♭7̣	1	2	♭3	4	5	6	♭7	□	[illegible]

宫商谱：	♮商	♮角	徵	♮徵	♮羽	宫	商	♮商	♮角	徵
半字谱：	A	B	C	D	F	G	H	I	J	K
半字读音：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五	亿
简谱：	♭3̣	4̣	5̣	♭6̣	♭7̣	1	2	♭3	4	5

♮徵 ♮商 ♮羽 ♮角 宫 徵 商 羽 角 ♭宫 ♭徵 ♭商

D I F J G K HM 上调（平调）（唐乐角调）

D I F J G K HM 六调（下徵调）（唐乐宫调）

D I F J G KHM 尺调（清商调）（唐乐商调）

D I F J G K HM 五调（清羽调）（唐乐羽调）

D I F J G K HM 工调（清角调）

定了它是“宫调”，那么，唐乐自然就没有“徵调”了[①]。看来，唐代人很会顺其自然。就这样一个顺其自然的唐代俗乐体系，创造出了震撼世界的歌舞音乐艺术。

通过以上论述，大家想必已经明白，所谓“中国传统民族音乐体系”，实际上就是汉唐俗乐体系，就是“半字谱”支撑的“清平五调”音乐体系，这在其他国家是没有的。在我国，这个体系已经运行了一两千年，虽然它还存在，但已支离破碎。要想恢复这一体系，首先必须从理论上理顺它，正确地认识它，然后向音乐界推广普及它。当作曲家、演奏家都明白了这些道理，中国音乐就会迎来一个阳光灿烂的春天。

6. 关于“半字谱”的小结论

（1）通过以上的五调（五个）图表，我们可以发现，在这五个图表中，“半字谱”的音阶完全一样，始终没有变化。而变化的仅是“宫商谱”和下边附录的简谱。其实，在实际使用“半字谱”时，“宫商谱”和下边附录的简谱是不会出现的。这就说明了“半字谱”不仅简洁，而且还设计了高超的“下徵转调系统”，[②] 以不变应万变，只要作曲者的理念转变，也

① 见拙著《最新发掘唐宋歌曲》，第 26 页。

② 说“下徵转调系统”高超，理由有两点：（1）“半字谱”本身没有逆生之律，它只是顺生的八个音，经过了“下徵转调”，从表面上看还是这八个音，但实际上已进入了“清乐系列”。即从每一个调首音逆查，除平调外，清调都有多少不同的逆生之律。（2）清乐——以清调谱写的音乐；清调——含有清音的乐调；清音——从调首音逆查出的一系列乐音。

就是调首音改变，音阶也就改变了。就可以写出各种乐调的、千变万化的乐曲。从这里，我们就可以看出我们汉代祖先的音乐天赋有多么高了。

（2）在上列五调图表中，我们还可以发现，所有“宫商谱”的“宫”音，都和简谱的“1”音对得很齐。如果这个“宫”音的音高是“黄钟”，也就叫作“黄钟均”，那就是“同均五宫”。如果这个“1”音的音高是“#F”，那也就是“#F 调”的五种不同的调性。而这种调性，在西方音乐中可是没有的。如果我们把这加入西方音乐，它就有了五种“可动的doh”，将会给它增加五倍的表现能力。

（3）“半字谱”不同调首音本身的音阶排列仅表示调性，调式是由乐曲自己来表现的，调高是由音律来决定的。五种调性 × 五种调式 × 十二律调高 = 300 调，半字谱都可以表现。

（4）“半字谱”还有一个特点，就是“四、五”两声同表一个音：若假定这个音是“羽”，“四”就是低音羽“$\underset{\cdot}{6}$”，“五”就是高音羽“6”；“合、六”两声也同表一个音：若假定这个音是“徵”，“合”就是低音徵“$\underset{\cdot}{5}$”，“六”就是高音徵“5”。这种设计，是为了便于韵唱。因为用同一个声字进行倍半转换（八度转换）不太容易。而用这两对不同的声字，把整个音阶区分为高低两组，韵唱起来就十分方便了。

（5）“半字谱”比简谱更简单高效。

甲、现存的“半字谱”音符共有十五个，一笔字 4 个：C G I J；两笔字 8 个：F H A B D E K O；三笔字 3 个：L M N。共 29 笔；简谱同样音高的音符十五个：$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 #1 2 3 #4 5 6 7 #□ □ $\acute{-}$ ::: $\frac{3}{2}$ 共 35 笔。“半字谱”比简谱更简便。

乙、“半字谱”是音乐专用符号，谁看见都知道它是乐谱，不会像简谱那样被人当成了数字。

丙、“半字谱”的高低音域区分非常明显实用（见前文），避免了同音八度转换不易掌握的弊病，易于普及。

丁、“半字谱”基本上避免了西方乐谱一字双音或一字多音的弊病。

戊、“半字谱”的“下徵转调系统”[①] 容易掌握，可以保持和展现各种音乐丰富多彩的调性。

① 下徵转调系统：就是一次又一次把原调的徵音当作新调的宫音，形成了新的乐调。比如 D 调的徵音是 I，以 I 为宫就转入了 I 调。I 调的徵音是 F，以 F 为宫就转入了 F 调。以此类推。

（五）"半字谱"名称及各音名在史籍中的显露

看了前文，大家对"半字谱"已经比较熟悉了。那么，"半字谱"这个名称是从哪里来的呢？宋陈旸《乐书》，（著于崇宁二年，1103 年）卷一一九说：

> 太宗皇帝（赵光义）因太乐雅琴更加二弦，召钱尧卿按谱。以"君臣文武礼乐正民心"九弦，按曲转入太乐十二律。清浊互相合应。御制"韶乐"集中，有正声翻译字谱。又令钧容班部头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等，注入唐来燕乐半字谱。①

从这条引文中，我们第一次见到了"半字谱"这个名称。并且知道了它是从唐代传入宋代的。至于文中"燕乐"二字，在唐代没有"燕乐"这个乐种。唐代使用"半字谱"的乐种叫作"俗乐"。文中的"燕乐"二字，是宋儒的杜撰。

关于"半字谱"中各音音名的来源，据元脱脱等所著《辽志》云：

> "晋高祖（936～937 年）使冯道、刘煦册应天太后、太宗皇帝，其声器工官，与法驾，同归于辽。"又云："太宗大同元年（947 年），始得晋太常诸乐乐谱，送于中京。"《辽志》又云："大乐声各调之中，度曲谐音，其声凡十，曰五，凡，工，尺，上，一，四，六，勾，合，近十二雅律；于律吕各阙其一，犹雅音之不及商也。"②

《辽志》的记载，使我们知道了晋太常乐谱的读音是："五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合"这十个字。晋距唐亡之时（905 年），不过三十年，太常乐谱的记谱法必定是从唐传下来的。不过"近十二雅律；于律吕各阙其一，犹雅音之不及商也。"这种议论，不很准确。十二律吕配十声乐谱并不是 12－10＝2 那样简单，大家读了前文，都知道"五、四""六、合"四声仅代表两个音。因此，12－10＝4。另外，武王灭商，周朝的雅乐不用商音，但并没有把五声音阶进行改造，商音依旧存在。所以，脱脱等的这个议

---

① 韩邦奇：《韩恭简公志乐》第 9 卷，嘉庆十一年（1807 年）刻本，关中裕德堂藏版，第 63 页。

② 吴南熏：《律学会通》，科学出版社，1964，第 260 页。

论是不对的。这十个谱字中，“勾”字是我们前文“半字谱”中还未出现过的音。不过据史书记载，这个音是隋郑译发明的：

> 隋文帝开皇二年，诏来知音之士，参订音乐。沛国公郑译云：……又以编悬有八，因作八音之乐。七声之外，更立一声，谓之应声。译因作书二十余篇，明其旨趣。①

雅乐的“编悬”，绝对不会有“清音”存在。因此，这个第八声就是从“变徵”顺生出的“变商”（大吕）。“勾”也就在“半字谱”中被简化为“E”（中音读“各”，高音读“高”）。这个“勾”字，在唐代“清平调”的转调中起了很大的作用。②

行文至此，我们再来看看长安古乐谱，基本上就知道它的来龙去脉了。长安古乐的笙，就是十簧八音，与晋太常乐谱“五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合”这十字八音基本一致。只是它的排列有点变化，其排列是：L 上、K 乙、J 五、H 凡、M 勾、G 工、O 工、N 尺、I 六、F 尺。这里的“G 工、O 工、N 尺、I 六、F 尺”中间的“工尺”是高八度，两边的“工尺”是“正声”，它们替代了“五四、六合”两组八度音，这是根据笙这种乐器演奏的需要而设置的。

（六）“半字谱”形象在史籍中的显露

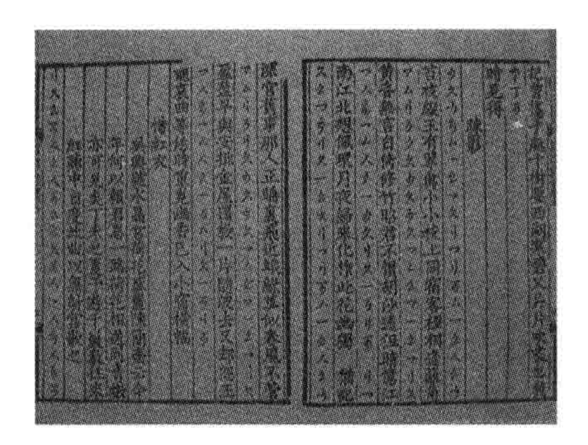
“半字谱”与中国的其他史籍一样，唐代以前主要是靠人用毛笔抄写的，传播不广。北宋毕昇（？～约 1051 年）在庆历年间（1041～1048 年）发明了活字版印刷术，这是世界印刷史上的重大革新，因此，印书的人就多了起来。“半字谱”的形象，也就借此东风，被印到了书中。目前可见到的，有以下几种。

1. 姜夔，字尧章，别号白石道人（约 1155～1221 年）《白石道人歌曲》。
2. 朱熹（1130～1200 年）《琴律说》。律吕谱对照说明字谱。
3. 张炎（1248～？年）《词源》，有“管色应指字谱”。
4. 陈元靓《事林广记》（1269 年）有“管色指法”。

---

① 韩邦奇：《韩恭简公志乐》第 20 卷，嘉庆十一年（1807 年）刻本，关中裕德堂藏版，第 44 页。

② 见拙著《大唐长安音乐风情》，河北大学出版社，2010，第 132 页。

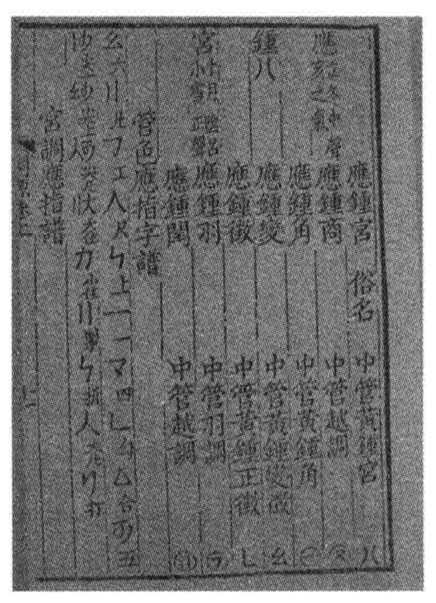


《白石道人歌曲》书影

燕樂十字譜	其他符號
合 四 一 上 勾 尺 工 凡 六 五	折 丁 頓 打 住 反 掣
[illegible]	[illegible]

《白石道人歌曲》所用的谱字

“宋人字谱”，引自杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作格其研究》，人民音乐出版社，1979，第 7 页。



张炎（1248 ~ ? 年）《词源》，有“管色应指字谱”



陈元靓《事林广记》（1269 年）有“管色指法”

以上诸表，是近现代人著作中整理出来的宋时的半字谱。他们没有叫半字谱，甚至没有名称，后人则把它叫“宋俗字谱”或“大字谱”，或“管色谱”或“筚篥十字谱”。实际上这些都是从唐代流传下来的半字谱的读音及半字谱的基本形状。后人没有见过半字谱，就以为这些都是宋人根据乐器创造的。其实，像钢琴谱，它就不是根据钢琴造的谱，而是借用的五线谱。所以，管色、筚篥也都是借用的半字谱。另外，《白石道人歌曲》等，都是宋儒对半字谱进行了加工改造，形成的新谱。这其中最主要的就是姜夔的《白石道人歌曲》。

（七）“半字谱”产生于汉代

既然半字谱的音容笑貌在宋代已得到了完全的显露，而且史籍也告诉我们半字谱是唐代传下来的。那么，它是产生于什么时代呢？前文我们推测，汉代清商三调流行的时候，因为没有适当的音乐记谱法可以记录清商三调，所以半字谱很可能就在汉代应运而生，但这仅是一种推测。有没有实例能证明“半字谱”产生于汉代呢？一是因为时间太久远，几千年了，就是有也很难保存下来；二是因为乐谱也不是人们常用的文字，人们在记录当时情况时，很难使用乐谱符号记录，这也是半字谱很难保存下来的原因之一。但是，天无绝人之路，笔者在翻阅史料时，终于发现了一段被专家们忽略了的文字：张世彬先生在《中国音乐史论述稿》里，引用了宋·郭茂倩《乐府诗集》的一段话：

> 凡诸调歌词，并以一章为一解。《古今乐录》曰：“伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。”王僧虔《启》云：“古曰章，今曰解；解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少。犹《诗》《君子阳阳》两解，《南山有台》五解之类也。又诸调曲皆有词有声，而大曲又有艳有趋有乱。词者，其歌词也；声者，若羊吾夷伊那何之类也。……”
>
> 在这里，“当时先诗而后声”，当是指汉武帝立乐府时之事。按《汉书·李延年传》“令司马相如等作诗赋，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。”这实在可说是“相和”歌的起源。至于以一章为一解，则是当时术语。又从“有词有声”来看，从汉朝起，歌曲已不限于一

字配一音那样简单。[①]

引文中被笔者加了着重号的那几个文字，一般读者可能都是一带而过，未加注意，或者把它当成歌词中的虚字。而笔者读到此处，立即发现它是用“半字谱”写的音乐旋律的汉字译音。因为它的开头与笔者熟悉的“半字谱”乐曲“紫金冠”的开头[②]完全一样。笔者当时就用“半字谱”把它记录了下来。

KP J KQ C P AQ

3 35 2 – 3 – – – 3 – – 2 1 – – –

羊 吾 夷 伊 那 何

“紫金冠”的开头是：

KP JP IP G

3 35 2 23 1 2 6 –

亿 也 五 哎 六 哎 工

“亿也五哎六哎工”，是笔者根据“半字谱”的读音配上去的。“也”字的发音与“3 5”不一定相合。而汉代老祖宗的“羊”字，将“K”字与哼哈“P”反切在一起，配合得更为准确一些。因为“羊”字本身就带有“3 5”的声韵。

说“羊吾夷伊那何”是“半字谱”读音，笔者有以下几种理由。

1. 引文说：“词者，其歌词也；声者，若羊吾夷伊那何之类也。”十分明确地告诉我们“羊吾夷伊那何”这六个字是歌唱的声调（音乐旋律）。

2. “羊、夷、伊”三个字的主音是“一”。“乂工谱”里也有“一”字，但是“乂工谱”里“一”字的低八度是“下”字，读“ai”。而“半字谱”里的两个“一”字，其高音读“亿”，低音读“一”，引文中用“夷”（高音）和“伊”（低音）来区分它们的高低，说明了它是“半字谱”的读音。

3. “乂工谱”没有“五”字。“半字谱”里有“五”字，引文里是用

---

① 张世彬：《中国音乐史论述稿》，第74页。

② 见拙著《（新版）最新发掘唐宋歌曲》，河北大学出版社，2010，第144页。

“吾”字来表示的。

4.“羊”是“一”与哼哈“P”的反切。哼哈号“P”有多种读音，它是“半字谱”里特有的记号，“那”［nai］字也是其中的一种。

5.“何”（合）字是“六”字的低八度音。“乂工谱”里有“六”字，可没有“何”字；而“半字谱”里这两个字都有。

6.“Q”是乐句的分句号。可当延长，亦可当休止。笔者是根据这六个字的分句加上的。它与这个乐句中未记出的其他“半字谱”谱字、记号，同属于引文中“之类也”的范围。

以上六条，可以证明“中国俗乐半字谱”产生于汉代。

（八）“半字谱”的大流行

俗乐从雅乐谱突围之后，根据从音乐实践中获得的真知，自由而大胆地创立和发展了新的音乐记谱法。不论在民间、在宫廷，“中国俗乐半字谱”都在广泛地被应用着。

“半字谱”在汉代产生以后，清商三调的记录问题就得到了彻底解决。因此，它有力地推动了“相合歌”与“汉大曲”的蓬勃发展。汉代之所以创作出那么多的“清调曲”“瑟调曲”，没有“半字谱”的记录，那是不可想象的。汉代，“半字谱”以燎原之势，传遍大河上下，长江南北。所有的乐府都在使用它。我们的证据不仅仅是史籍中关于“相和歌”与“汉大曲”的记载。“瑟调”传到了日本，也证明了它在汉代传播之广。

到了唐代，由于李世民、李隆基这些皇帝都很重视音乐，“半字谱”更如虎添翼，风行全国。许多震惊世界的名曲，比如：《霓裳羽衣曲》《倾杯乐》《折枝》《凉州》《甘州》《伊州》……都是用“半字谱”创作出来的。唐代音乐文化发展到一个空前的高度，其中也少不了“半字谱”的功劳。唐俗乐二十八调，就是从理论上对唐代俗乐最好的总结。而唐俗乐二十八调的基础，就是从汉代流传下来的“半字谱”。在“半字谱”的“清平五调”中，汉代与唐代都只选择了其中四调。汉代未选“羽调”（清羽调），唐代未选“瑟调”（清角调）。

说到“突围”，大家不要以为俗乐离开了雅乐，就躲藏起来了。它不但没有躲藏，反而是在宫廷、在民间到处都在发扬光大。比如历代的“乐府”“清商府”“太常寺”“教坊”“梨园”……都在使用“俗乐半字谱”。白居易的《立部伎》中明确地记载了唐代宫廷中“二部伎”（俗乐）与

“雅音”（雅乐）的盛衰对比情况：“雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。圜丘后土郊祀时，言将此乐感神祇。”可见人们是不喜欢雅乐的。可是出于封建统治的政治需要，宫廷中雅乐人员编制却远远超过了俗乐人员的编制①。而记载音乐理论的文献、乐谱，大多也只是雅乐的谬论，却根本找不到俗乐的音乐理论。其实，“半字谱”是一种既简单又奇妙的乐谱，你只要在实践中使用过它，拿起谱子你就可以韵唱，因为它谱字之间的音程是固定的，没有什么难以掌握的变化。另外，你只要唱会了乐谱，你就知道它是什么调性、什么调式。因为音乐旋律就会把这些全都告诉你。乐谱上需要标记的，仅是“调高”，那也是这首乐曲最好的表演音域而已。比如在谱前标上“仲吕”，就表示它是仲吕均。也有的标“越调”，这是“俗乐二十八调”的调名，不但说明了“调高”，还说明了“调性”。但一般人随意唱唱，就不需要考虑音高是什么了。

到宋代以后，“半字谱”依然是宫廷与民间俗乐的主要乐谱。从我们现在掌握的长安古乐资料来看，它主要就是宋、元、明三个朝代的俗乐曲谱。唐代曲谱较少，那是因为长安古乐的产生，已经到了中唐的贞元十二年（796）。如果等到“祈雨、斗乐”风俗形成，再到各乐社收集乐谱，那还得许多年时间。所以，尽管我们的《长安古乐见存曲谱》保存有上千首古代乐曲，唐代的还是比较少。更为遗憾的是，连一首汉代的曲谱也没有保存下来。

长安古乐收集当时乐谱的目的，就是为了在斗乐中互相比赛。所以，他们不管乐谱的来源、乐曲的内容……只要是“半字谱”，他们就搜集。这是因为乐社社友代代相传，他们都认识“半字谱”，可以拿来韵唱。“雅乐”的律吕谱，古琴的“减字谱”他们都不要，一是用不着，二是看不懂。到明末清初“工尺谱”开始流行的时候，乐社已积累了相当数量的乐谱，而工尺谱记录的那些小曲，基本上都是从“半字谱”翻过去的。创作的新曲极少，所以他们看不上眼。这就是长安古乐为什么仅有“半字谱”的原因。

不过，从我们现在掌握的资料来看，“半字谱”的覆盖面还是很广的。除了“雅乐”“琴乐”几乎所有的俗乐都在用“半字谱”。可以说从汉到明，“半字谱”是中国俗乐的主要乐谱。

---

① 见拙著《中华雅乐》，《乐府学》第8辑，学苑出版社，2013，第20页。

（九）“半字谱”的消亡

“半字谱”从汉代到明代在中国流行了1500多年，入明之后，由于社会的变革，“半字谱”也渐渐地走向了消亡。消亡的主要原因是地方戏曲的兴起。我们知道，从上古的“诗言志、歌永言、声依永、律和声”的歌曲起源，到唐代音乐歌舞大繁荣，这些都是以音乐、歌舞为主的表演艺术，乐谱也随着音乐歌舞的繁荣而趋于完善。从宋代开始，以表演故事为主的戏曲，渐渐成为中国表演艺术的主流。这种变化，有一个渐进的过程。演变到最后，戏曲几乎占领了中国的全部表演舞台，歌舞几乎从中国大地上消失，或变得极其简单。乐谱就是在这样的社会背景下，随着音乐歌舞的消亡而渐渐消亡的。这个演变过程开始于宋代。宋朝以宋词曲牌组成的类似歌舞戏的初级戏曲，故事情节比较简单，它们的特点是还保留着半字谱乐谱；元代，乐谱依然运用在“杂剧”和“散曲”中；明代，“南词”“北词”虽然代表了南方与北方的不同戏曲风格，但它们也还是有乐谱的。地方戏曲的出现，才是“半字谱”真正消亡的开始。地方戏曲出现在明代中晚期，它的特点就是不再使用乐谱，而是以地方语音为音乐旋律的基础，可以即兴发挥演唱。曲牌体戏曲使用的曲牌逐渐固定，主要是采用其字句的结构形式，音乐可能是根据地方语音重新创作的；板腔体戏曲仅用几个典型的、地方语音的上下句音乐旋律唱腔，并把它们按照速度的快慢分成若干板式，这样就可以表演整本的大戏了。因此，戏曲中不再使用乐谱。笔者曾把这种形式称之为“声依永”的高级阶段。这个“声”，就是地方语音，“永”就是剧本中加了节奏的唱词。演员可根据这些条件尽情发挥，并没有曲谱的限制。这是中国戏曲的一大优点，但同时也是中国戏曲的一大缺憾。地方戏曲看似复杂，但当你深入其中之后，就觉得其实它简单而实用。为什么许多没有乐谱的地方戏曲，没有文化的民间艺人，能够创造出许多经典的戏曲艺术作品，道理也就在这里。当然，没有乐谱毕竟不是音乐文化，许多著名艺人的优美唱腔，我们不能靠乐谱去分析研究、去比较，不能不说是一种极大的遗憾。

（十）宋儒对半字谱的破坏

“半字谱”在中国的大流行，也影响到了知识阶层。从史籍记载看，宋代文人最早向“半字谱”伸手，他们不是为了学习，也不是为了使用，

而是为了改造，是向“半字谱”吹歪风邪气。《白石道人歌曲》就是姜夔等宋儒，用“雅乐”中的反动乐律理论，对广泛流传的“俗乐半字谱”进行改造的结果。因为他无法举出现成的谱例，所以就只好自己创作了几首曲子来说明这种乐谱的用法。姜夔对半字谱的破坏，表现如下。

本来“半字谱”在音乐中代表的是“五声”，在使用时可以与音律相配合，也就是“十二律文之以五声”的又一种新的面貌。这种新面貌在汉代产生，在唐代已经用“俗乐二十八调”的形式从理论上给固定了下来，即音律加调性等于调名。比如：

音律 + 调性 = 调名
太簇 + 宫调（下徵调）= 正宫调（沙陀调）
应钟 + 羽调（清羽调）= 仙侣调
姑洗 + 商调（清商调）= 小石调
……①

宋儒却别出心裁地把“半字谱”本身又当作十二律，给“半字谱”画蛇添足填满了音名。下面我们用图把姜夔添加的音名与谱字标出：上边一行是音名，下边一行是谱字。小号字都是姜夔添加的蛇足。

合 下四 四 下乙 乙 上 勾 尺 下工 工 下凡 凡 六 下五 五 紧五
A B B C C D E F G G H H I J J J

从上图我们可以看出，由“合”到“六”，一个八度之内，已被姜夔按十二律填满。且有“四、乙、工、凡”四个字都是一字双音，它们破坏了乐调的结构，形成了类似五线谱的那种“固定调”，这就给演奏和韵唱添加了许多麻烦。所以，除了姜夔自己那几首歌，再没有发现任何人使用过他的这种乐谱。另外，以声代律取消了“律和声”，破坏了“调性”这一个层次。所以“姜夔谱”仅是：五种调式 × 十二律调高 =60 调。

姜夔改造的这种乐谱虽然无人使用，但是他把它印成了《白石道人歌曲》，南宋的一些文人对此又大加吹捧，比如朱熹的《琴律说》，张炎的《词源》都记录了被姜夔改造过的“半字谱”形象。后来的学界更把它称为宋时出现的“大字谱”或“宋俗字谱”。岂不知宋儒搞的这一套做法，对真正在

---

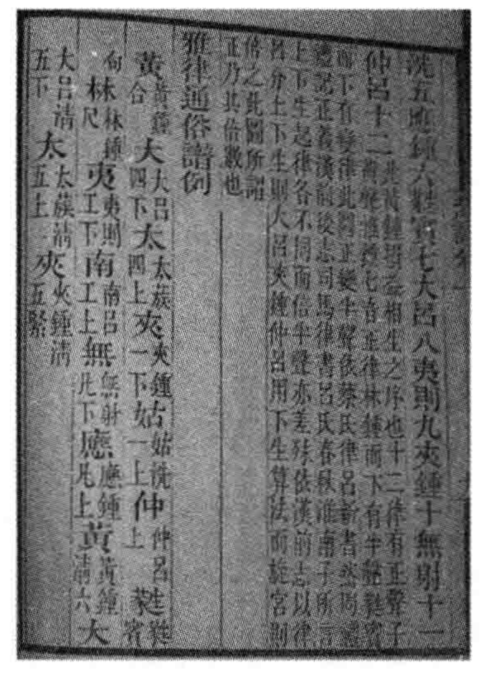
① 见拙著《（新版）最新发掘唐宋歌曲》，第 38 页。

中国音乐中起主要作用的“中国俗乐半字谱”是鹊巢鸠占，导致中国音乐史研究中的大混乱直至如今。故著名音律学家朱载堉引用元·许衡的话说：

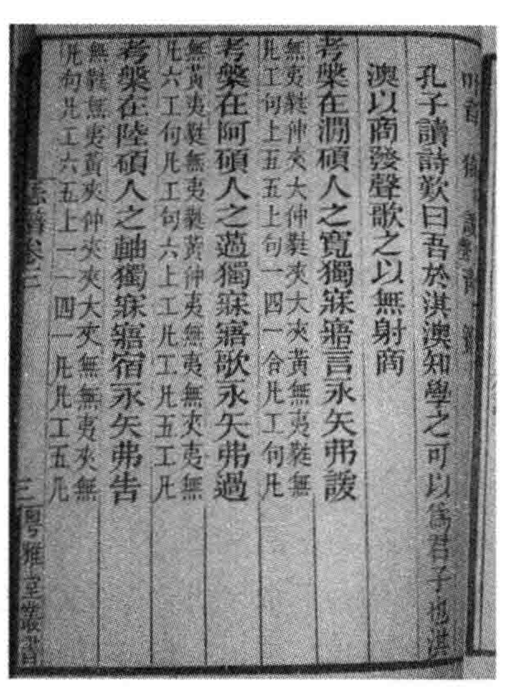
> 宋文章近理者多，然得实理者亦少。世所谓弥近理而大乱真，宋文章多有之。读者直需明着眼目。[①]

（十一）工尺谱的产生

在“半字谱”还如日中天的时候，有一种以“半字谱”的读音汉字为音乐载体的乐谱正在悄悄地形成。这种乐谱的发明人，是南宋咸淳年间（1265～1274 年）的进士熊朋来（与可）。入元以后，他作了三卷《瑟谱》，在民间教雅乐。他的谱中，将雅乐律吕谱字与俗乐“半字谱”的读音“工尺”对照，做了个“雅律通俗谱例”。


雅律通俗譜例

熊朋来《瑟谱》，卷一第九页
“雅律通俗谱例”道光丁未粤雅堂版


孔子讀詩歎曰吾於淇澳知學之可以爲君子
澳以商發聲歌之以無射商
考槃在澗碩人之寬獨寐寤言永矢弗諼
考槃在阿碩人之薖獨寐寤歌永矢弗過
考槃在陸碩人之軸獨寐寤宿永矢弗告

熊朋来《瑟谱》之歌曲，卷三第三页
道光丁未粤雅堂版

而最主要的是，这三卷《瑟谱》的每首歌曲，除歌词是《诗经》的原词之外，都附有他自己作曲的歌谱。这种歌谱是用雅乐律吕字谱与俗乐“工尺”字谱对照谱写的音乐旋律。据此，我们可以看出，我国工尺谱的出现，是在

---

① 朱载堉：《乐律全书十》，“律吕精义内篇”第 6 卷，成书于万历二十三年（1595 年），万历三十四年（1606 年）原刻本，第 21 页。

宋末元初。工尺谱的来源是“半字谱”的读音。工尺谱的音乐理论则是姜夔、朱熹的那种“宋俗字谱”的理论，即用雅乐的谬论破坏了的俗乐半字谱。与姜夔不同的是，熊朋来抛弃了“半字谱”，直接用上了“工尺”汉字。另外，从熊朋来《瑟谱》的工尺谱“雅律通俗谱例”，我们还可以了解到，这最早的“工尺谱”依然保留着“半字谱”的“六”（I）调（下徵调）音阶，即以 I 为宫，为黄钟。而在“工尺谱”最终定形时，它是以“上”为“宫”，为“仲吕”（其实是“变仲吕”）的“笛律”“小工调”七声音阶（清徵调），它等同于“半字谱”的“六”（I）调（下徵调）七声音阶，而不同于“半字谱”的“上”（D）调（平调）七声音阶。它采用了反生之律“凡”（下凡），比半字谱 H 降低了一律。工尺谱仅有这么一种音阶，可能是在它形成过程中仅受到“昆曲”影响的缘故。

工尺谱与西洋音乐类比，相当于西洋的大调音阶，属于首调。它的调高变化，仅靠它本身的七个音：即“上尺工凡六五乙”。它的调名，是以音高来命名的：除“小工调”外，用什么音高就叫什么调：比如“尺字调”“五字调”“乙字调”等。因此，工尺谱仅有 35 个调。（七个调高 × 五种调式 = 35 调）。

在专业的“半字谱”消亡之后，地方戏曲音乐进入了无谱时代。到明代中后期昆曲等稍有音乐文化的剧种产生，开始用“工尺”等汉字记录昆曲的旋律，“工尺谱”才逐渐定型。因为昆曲在调性上仅是“清徵调”，所以工尺谱就仅仅采用了清徵调七声音阶。这正好与后来传入我国的西方大调七声音阶相同，实际上这起到了为西方音乐文化占领中国阵地铺平道路的作用。从“半字谱”到“工尺谱”，是从专业到业余、从简明到烦琐，从实用到不实用的衰退。这其中还有两个主要的原因：一是“半字谱”的教育体系和生存体系遭到了严重破坏；二是宋儒音乐著作传世的负面影响。如果不是这样，中国音乐史就不会是今天这个样子。

（十二）“工尺谱”巨著《九宫大成》

清代的《九宫大成》可以说是工尺谱的一部巨著。在我国所有的工尺谱存谱中，没有一部在数量上能够与它相比。我们先来看一看《中国音乐词典》对它的解释：

《九宫大成南北词宫谱》清代庄亲王允禄奉旨编纂，由乐工周祥钰、

邹金生、徐兴华，王文禄、徐应龙、朱廷镠等具体分任其事，并有大批民间艺人参加。成书于乾隆十一年（公元1746年）。全书八十二卷，记录了南北曲二千零九十四个曲牌，连同变体共四千四百六十六个曲调。包括唐、宋词，宋、元诸宫调，元、明散曲，南戏，北杂剧，明、清传奇等不同时代、不同来源、不同格律的韵文。按南曲的引曲、正曲，集曲和北曲的只曲、套曲分类，其中有北套曲一百八十五套，南北合套三十六套。宫谱中详举各种体式，分别正字衬字，注明工尺、板眼、句读、韵格。是研究南北曲音乐的一部丰富的资料书。[①]

从这段引文，我们知道了编纂《九宫大成》的一些情况。其中“唱词”的来源很明确，是从唐到清，“不同时代、不同来源、不同格律的韵文”。但“四千四百六十六个曲调”是从哪里来的？大家知道，“半字谱”在明代中叶已随着地方戏曲的兴起，退出了历史舞台。工尺谱明末清初才在昆曲中创立。周祥钰等六位“乐工”可能只会工尺谱而不了解“半字谱”。他们是担任着工尺谱的记录和记谱法的指导。所以，要记录音乐旋律，就只能靠大批民间艺人给他们韵唱。而民间艺人呢，是哪个剧种的民间艺人？因为“南北词”（明代对这种戏曲音乐的称谓）在明代中叶就消亡了，乾隆时不可能再有“南北词”。所以，《九宫大成》说的“南北词”，指的仅是“不同时代、不同来源、不同格律的韵文”。而且它们编排的形式也是按照“南曲的引曲、正曲，集曲和北曲的只曲、套曲分类”编排的。这里存在的就是音乐问题。当时正是昆曲兴盛的时代，乾隆的想法，可能就是要把昆曲用工尺谱的形式记录下来。所以，请的民间艺人，也只能是昆曲（南昆和北昆）艺人。请注意，这只是一个估计。因为笔者在写《大唐长安音乐风情》一书的时候，为了与长安古乐的“三台”曲调作为对比，也翻译了一首《九宫大成》的“三台”[②]。结果，这二者截然不同，据研究，长安古乐的“半字谱”“三台”是唐代的舞曲，而《九宫大成》的工尺谱“三台”，根本不是古代舞曲、歌曲的旋律，而是某种戏曲的唱腔。近日笔者为了写这篇“长安古乐谱整理与研究”论文，又翻译了几首《九宫大成》的工尺谱曲谱，我惊奇地发现，它们的音乐旋律竟然都十分相似。请看下边谱例。

① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，第203页。

② 见拙著《大唐长安音乐风情》，第67页。

生查子 牛希济 词

（又一体） 《九宫大成》谱 卷四八

2 1 2 1 3 | 2 3 3 — — | 3 2 1 1 □1/10 1/200□ | 1 6 6 — — |

尺上尺 上工 尺工 — 工 尺上上 上尺上四合 上四 四—

新月曲 如 眉，（句） 未 有 团 圆 意。（韵）

1 2 3 6 3 3 | 3 — — — | 1 1 2 2 1 6 5 | 6 1 6 6 — — |

上尺 工五 工 工 工— 上 上 尺 尺上四合 四上四 四—

红 豆 不 堪 看，（句） 满 眼 相 思 泪。（韵）

6 5 6 2 1 2 | 2 3 3 — — | 1 3 2 1 2 1 6 | 5 6 6 — — |

五 六五 尺 上尺 尺工工 — 上 工 尺 上工上四 合四 —

终 日 擘 桃 瓤，（句） 人 在 心 儿 里。（韵）

6 1 2 1 2 | 3 — — — | 1 2 6 1 1 2 1 6 | 5 3 5 6 6 — — □

四 上 尺 上尺 工— 上尺 四 上上尺上四 合工合四 四—

两 朵 隔 墙 花，（句） 早 晚 成 连 理。（韵）

渔父引 《九宫大成》谱 卷一七

2 3 2 2 | 1 3 2 3 3 — | 2 1 1 1 1 2 |

尺 工 尺 尺 上 工 尺 工— 尺 上 上 上 上 尺

新 妇 矶 边 月 明，（韵） 女 儿 浦 口

5 6 1 6 5 6 6 — | 2 1 3 2 | □1/10 1/200□ 6 — — □

合四上四 合四 — 尺 上 工 尺 上尺 上四 合 四 —

潮 平，（韵） 沙 头 鹭 宿 鱼 惊。（韵）

浣沙溪

（宝剑记，一名浣溪沙。与本宫正调不同） 《九宫大成》谱 卷四八

1 2 6 1 2 3 3 | 1 2 6 5 3 2 3 3 — | 2 3 2 6 1 |

上尺 四上尺 工 工 上尺 五六工 尺工 工— 尺工 尺 四 上

帘 卷 东 风 白 昼 长，（韵） 思 亲 无 日

2 2 1 6 5 6 6 | 3 1 1 2 | 2 1 □1/10 1/200□ 5 6 6 —□

尺 尺上 四 合 四— 工 上 上 尺 尺 上 上尺上四 合 合四—

不 凄 凉，（韵） 漫 劳 魂 魄 绕 池 塘。（韵）

这三首词可以说是“不同来源、不同格律的韵文”，但它们的音乐却那么相似，就是同一个作曲家给这三首词写曲子，也不可能写成这样近似的旋律。这只能说是某种戏曲的同类唱腔，经民间艺人演唱，得出的就是这种效果。我们且不说它的艺术性如何，但这是什么戏曲呢？按《中国音乐词典》对它的解释说这是“南北曲”。杨荫浏也说“在音阶形式上，北曲用1、2、3、4、5、6、7七声，南曲只用到1、2、3、5、6五声。”[①]这三首词的音乐都是只用到1、2、3、5、6五声。那么，它们都是“南曲”了。确切地说，应该是“南昆”，是乾隆朝乐工用工尺谱记录的民间艺人演唱的南方昆曲唱腔的旋律。

《九宫大成》的工尺谱也可能包括“北昆”。也就是杨荫浏说的“北曲用1、2、3、4、5、6、7七声”记录的北方昆曲唱腔旋律。半世纪前，笔者曾有幸参加电影《桃花扇》的后期录音，那时我是乐队的琵琶演奏员。《桃花扇》是一部很重视音乐的影片，它选择的音乐就是与剧情同时代的“昆曲”，可以说这是20世纪60年代中国音乐家对昆曲的解读。当时的编曲是“北方昆曲剧院”的樊步义先生，指挥是著名作曲家、陕西省歌舞剧院歌舞团指挥油达民先生。笔者当时被昆曲激荡人心的音乐旋律所感动，经久不能忘怀。五十年后的今天，我还保存着当年用过的乐谱。下边择录出一个片段，给大家介绍一下“北方昆曲”（见下页）。

昆曲的确是中华民族优秀的音乐文化。由于《九宫大成》和若干民间昆曲工尺谱本，保存了大量的昆曲音乐，所以它很早就“申遗”成功了。笔者之所以用大量篇幅来介绍昆曲音乐，目的是说明它和“南北曲”有所区别。因为长安古乐保存着大量的“南北曲”乐谱，那是用“半字谱”记录的，称之为“南词”与“北词”的乐谱。

（十三）《长安古乐见存曲谱》的内容

长安古乐以它独特的历史，承载和保存着中华民族几乎失传的、极为优秀的音乐文化遗产。一个外国人曾说：“没有汉字就没有中国。”今天我也要说：“没有中国俗乐‘半字谱’，就没有汉、唐以来震撼世界的中国歌舞音乐文化。”长安古乐“半字谱”保存的历代音乐文化按时代来区分大体如下。

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社，1981，第867页。

桃花扇曲选

4/4 1 = E

每分钟 126 拍　　（北昆唱腔片段）　　樊步义 曲

6 — 7· □ | 6· 7 3 5 | 6 6 4 3 — | 3 7 67 5 | 3 — — 5 7 | 6 — — — |

欺 负 俺

6 7 6 5 6 3 2 | 3 — — 4 | 3 4 3 2 1 2 6 | 6 5 3 2 ·（1 |

贱 烟 花 薄 命 飘 飘，

6 1 2） 3 2 1 | 2 — 5 — | 3 5 2 0 3 | 2 3 1 2 7 6 | 0（7 5 5 |

仗 着 那 宰 相 府 忒 骄 傲。

6 0）6 — | 2. 3 1· 2 | 7 6 5 6 — | 6 6 7 6 | 2 —（6 1 | 2 0）2 3 5 6 |

得 保 住 这 无 瑕 白 玉

5 3 — — | 3 0 6 — | 7 2 6· 7 | 3 5 6 — | 6 4 34 32 | 1— 2— |

身， 免 不 得 揉 碎

0 3 2 7 | 6· 7 5 — | 7 6 （1 2 3 5 | 6 — 6 6 | — — — ::: | □ — — |

如 花 貌。

7· 6 5 3 | 6 — — — | 5 6 — 4 □ 1/12 | 6 — — — | 6 — 3 5 | 6· □ 6 5 |

3 — — 2 | 1 1 2 2 | 3 — — — | 6 — 7 6 | 2 — — — | 6 — 1 — |

2 — — — | 2 3 5 6 | 3 — — — | 3 — 4 — | 3· 4 3 2 | 1 — — — |

2 — — — | 2 — 3 — | 2 — 7 — | 6 — — 7 | 5 — — — | 6 — — — |

6 0 0 0 ）□

①唐代的大曲、舞曲、歌曲。

②宋代的唱赚。

③元代的京套（杂剧）、散词（散曲）。

④明代的南词、北词。

⑤清代的“打扎子”（戏曲）套曲。

还有一种“大乐”，内容是宫廷早朝时的仪式音乐，但属于哪个朝代还不好断定。

另外，有几个不引人注意的小曲，时代却十分明确。比如：

甲、《杜甫观花》：这是何家营古乐社的一个传统小曲。据说，何家营在唐代时是一个军营，军营的首领是何昌期将军。何将军与他的部队都是西域人。开元年间驻扎在长安南郊神禾塬一带。诗人杜甫住在少陵塬畔，与何家营隔河相望，诗人与将军遂成为朋友。何将军家有一个花园，杜甫常来这里与将军一同观花，观花时军营乐队奏乐助兴，因此就留下了《杜甫观花》的曲子。当然，这个传说不一定可靠。但涉及的人物、地点、遗迹还都存在。与笔者同在“唐代燕乐研究室”工作的何钧同志，就是何家营人，他的脸部特征，就很像新疆少数民族，这也算是事出有因吧。

乙、《真宗祈祠拜东岳》：中国历史上的皇帝，称作“真宗”的，只有一个人，那就是北宋的真宗（998～1022 年）赵恒。《真宗祈祠拜东岳》可能是当时北宋皇宫乐队为赵恒朝泰山求子专门创作的乐曲。在长安古乐社友去汴梁（开封）收集乐谱时，和其他乐谱一起收集了回来。据我所知，长安古乐祈雨斗乐好像从来没有用过这个曲子。

丙、《黄觉寺》：这也是个不常用的乐曲，据何家营谱本中的解说，黄觉寺是朱元璋反元起义时集结部队的地方，后来明朝宫廷乐队把它编成乐曲，是为了对朱明开国历史的纪念。

从这三首小曲子的收集情况，我们也可以看出一些长安古乐从唐到明的发展痕迹。

（十四）俗乐谱的节奏与分支

1. 关于中国俗乐谱的节奏

音乐最基本的内容有两个：一是音高，二是节奏。我们前文讲的音律、乐调、记谱法等，主要是关于音高的问题，涉及节奏的很少，可以说几乎没有。其实，中国音乐的节奏是最灵活的。因为它可以变，可以创

新。大家都知道老祖先留下的那十二字的精辟真言："诗言志、歌永言、声依永、律和声。"这关于音乐创作的程序如下。

诗言志 —— 作者把他的思想、志趣，用诗一样的语言表达出来。

歌永言 —— 给诗一样的语言加上你想表达的节奏，即成为"永"，也称为"歌"。"诗歌朗诵"就指的这一个层次。

声依永 —— 给"永"配上"声"。"声"之意义为"五声""七声"，及各种高低不同的声调。也指变为歌唱的地方语言声调。

律和声 —— 最后一道手续，是给它定一个合适的"音高"，即在十二律中找一个表演平台。

所以，节奏问题在语言部分就解决了。音的高低，是跟着语言节奏来变化的。中国乐谱不记节奏，也就是继承了这一传统。但到了唐朝，"半字谱"中出现了"拍"。"拍"是音乐的节拍，管的是速度"快慢"。"拍"的多少也表示了乐曲的长短。大家在本书（《长安古乐见存曲谱》）中，可以明显地看到"拍"的情况。宋朝以后戏曲出现，"拍"又变成了"板"，这在工尺谱中是常见的，板与拍的意义相同。

2. "半字谱"的分支乐谱

"半字谱"诞生以来，它并不是一花独放，伴随着不同乐器，不同的传播地域，它也产生了一些分支。比如"敦煌乐谱""日本乐谱""二四谱"等等。这些乐谱都显示了与"半字谱"有关联的情况。我们这里仅举一个"二四谱"，来说明它与"半字谱"在乐调方面的联系。

"二四谱"是世界上最早的数字乐谱，它是用中国的汉字数字来表示音高的。有一种说法认为它产生在唐朝，理由是唐代流传在陕西的曲调与潮州"二四谱"筝曲有些相似。其实那就是唐"俗乐二十八调"（四种调性乘以七种调高）中的"宫、商、角、羽"四种调性在"二四谱"中的表现。"二四谱"流传到宋朝宫廷，南宋朝廷又把它带到了广东潮州、汕头一带。南宋朝廷灭亡后，"二四谱"就留传到了潮州民间。后来，当地人就用本地方言来韵唱和传播这些乐曲。

"二四谱"是古筝专用谱。它是用汉字数字"二、三、四、五、六、七、八"作为音符，用潮州当地语音作唱名，唱做："二［ni］、三［sa］、四［xi］、五［eo］、六［la］、七［si］、八［ba］"。

"二四谱"与"半字谱"的联系就在"乐调"方面。"二四谱"的音阶是这样的（与宫商谱、半字谱、简谱对照）。

二四谱	二、	三、	四、	五、	六、	七、	八
宫商谱	徵	羽	宫	商	角	徵	羽
半字谱	A	B	D	F	G	I	J
简谱	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	1	2	3	5	6

这种音阶叫作“轻三六调”（简称“轻六调”），意思是“三”和“六”两个音在演奏时不需按弦。它就是“半字谱”的“上调”或“六调”（即“下徵调”）。“潮乐”属于此调的筝曲有《凤求凰》《春月明》等。

另有一种音阶叫“重三六调”（简称“重六调”），意思是“三”和“六”两个音在演奏时需要按弦，按“三”音和按“六”音。将音阶改变为如下。

二四谱	二、	**三**、	四、	五、	**六**、	七、	八
宫商谱	徵	^{q}羽	宫	商	^{q}角	徵	羽
半字谱	B	D	F	G	I	J	K
简谱	$\underset{\cdot}{5}$	$^{\flat}\underset{\cdot}{7}$	1	2	4	5	6

这种音阶就是著名的“清商调”，它就是“半字谱”的“F 调”（尺调）。“潮乐”属于此调的筝曲有《北雁思归》《寒鸦戏水》等。这种调的乐曲与陕西戏曲的“苦音”十分相似，难怪陕西人听了潮乐的“重六调”筝曲，都说这是咱陕西的音乐。

另外，“二四谱”还有“活五调”（“活三五调”）与“反线调”，总称“轻、重、反、活”四大调。“活三五调”就是按“三”按“五”，也就是“半字谱”的“五调”，即“清羽调”。“潮乐”属于此调的筝曲有《闺怨》《柳青娘》等。“反线调”是将音高做了改变，由原来的 1 = F 反生而变为 1 = $^{\flat}$B，音阶为“$\underset{\cdot}{6}$ 1 2 4 5”，属于“清徵调”（“半字谱”的“I 调”）音阶。

大家或许已经发现，“二四谱”与简谱都是数字，为什么简谱是“1234567”，而“二四谱”是“二三四五六七八”呢？这其实是古代音乐理论家的有意安排。“二”是最低音，但它不是“调首”，“调首”是音律相生的第一个音，在古代中国，它就是“宫”音。第二个音就是宫音五度相生的“徵”音。“二四谱”用“二”作为最低音，说明最低音是“徵”，而不是调首音“宫”。除古筝外，还有古琴、琵琶等都是将最低音定作“徵”，即“A”“合”“$\underset{\cdot}{5}$”等音。有人误以为“A”“合”是宫，是调首，

是“1”那是错误的。如果“A”是“1”，“D”就应该是498音分的“4”了，在不许用“逆生”之律的古代，“D”（“4”）是如何生出来的？何况“二四谱”明白的告诉我们，“A”是“二”不是“一”。

（十五）中国俗乐谱的消亡

清末民初，中国积弱积贫，帝国主义列强侵略中国，把中国变成了半封建半殖民地社会。文化侵略，是帝国主义列强侵略中国的主要手段之一。俗乐是中国人民音乐生活中最主要的、最贴近广大人民群众的部分。所以西方音乐对中国的文化侵略也就是从这里开始的。

清代康熙五十二年（1713年）编的《律吕正义》，在续编中详细地述说了西洋的五线谱，该编的“总说”称，西洋的乐律学是由葡萄牙人徐日昇和意大利人德礼格传来的。西洋的五线谱比我国“半字谱”的发明晚了一千多年。它是在意大利从事音乐工作的法国人圭多·达雷佐（Guido d’Arezzo）（约997～约1050年）发明的。他创立了六声音阶唱名法体系，即：C（ut）D（re）E（mi）F（fa）G（sol）A（la），并建议未成熟的“线谱”（当时仅有一、二条线）采用三条线或四条线。为五线谱的建立做出了贡献。

西洋的数字简谱是清代光绪三十年（1905年）经由日本传入中国的。西洋数字简谱的发明比五线谱晚几百年，它也是法国人发明的。发明人叫苏威地（J. J. Sou haitty）发明于1665年，但未受重视。18世纪法国著名思想家卢梭深感五线谱记谱法的复杂，造成了群众在音乐学习上的困难。他大声疾呼为了便利群众学习音乐，必须简化记谱方法。1742年，他在法兰西科学院做了报告，提出他的数字记谱法制度。但由于音乐界保守势力的反对，还是未能推广。后来又经多人不断努力，直到19世纪上半叶，才得到群众的接受和官方的承认。

这两种西洋乐谱传入中国后，对复杂落后的工尺谱简直是摧枯拉朽。尤其是工尺谱是和民间艺人结合在一起的，而民间艺人却又是处于社会底层被瞧不起的人。所以，西洋教会用简谱、五线谱宣传他们的宗教思想，易于被人接受。后来，新学校相续建立，音乐成为一门必修课，教的全是西方音乐。“哆来咪”占领了整个中国，中国人在音乐文化上成了真正的亡国奴。

五　长安古乐谱的问世

（一）采集长安古乐谱

1949年5月20日西安解放。1952年暑假，“西北音协”组织“西北民间音乐采集研究队”对西安市的古乐进行考察。参加的人员有：西北音协副主席李石根、工作人员樊昭明；中央音乐学院苏琴、孟杰；西北艺术学院石莹西、包志清、冯秦。这是长安古乐有史以来第一次被政府机构考察。这次考察的结果，在乐调的问题上分歧较大。各人保留了自己的见解。在介绍概况时，大家则统一称为“西安市古乐”。奇特之处是，这本“考察记录”的书皮，却印上了《西安市鼓乐社乐谱》这样的书题，时间是“一九五二．十．三．”。

李石根先生1980年在他的《西安鼓乐艺术传统浅识》上册第一页“绪言”一开始便说：“鼓乐，民间原无此名，只以‘细乐’或‘乐器’称之，后来由于各种鼓在这一乐种中起着主要作用，我们便在1952年给它定了一个名称叫‘鼓乐’，以后就沿用下来了。”现在来分析，“鼓乐”这一名称，不可能是“我们”定的，而是石根自己定的。因为当时暑假已经结束，苏琴、孟杰回了北京；石莹西、包志清、冯秦回到长安县兴国寺西北艺术学院，“西北民间音乐采集研究队”实际上已经解散了。善后工作仅由石根和樊昭明来完成，到10月印出了这本油印册子，其中并未介绍鼓乐“定名”的情况。石根是领导，樊昭明必须听他的，可见“定名”者实际上就是石根一人。

关于这次考察、研究，实际上促成者就是李石根先生。李石根新中国成立前曾在赵梅伯先生开办的“西北音乐学院”（地址在西安香米园）学习声乐。他是西安本地人，从小就接触并十分喜爱西安古乐。新中国成立后他当了西北音协副主席，正好利用这个机会，组织团队，对西安古乐进行采集和研究。“西北民间音乐采集研究队”里因为有中央音乐学院的苏琴、孟杰参加，他们回北京后把情况告诉了当时在中央音乐学院“民族音乐研究所”任所长的杨荫浏先生，引起了杨荫浏极大的兴趣。因为杨荫浏打算解译宋代姜夔的《白石道人歌曲》，面对陌生的“宋俗字谱”正在一筹莫展。看到了西安的古乐谱与姜夔的《白石道人歌曲》谱有点相似，又

知道了西安的民间艺师会唱这种乐谱，他十分高兴。1953 年暑假，他就迫不及待地赶到西安来了。杨荫浏 1953 年对“西安鼓乐”的考察，使他解决了姜夔谱的解译难题，为 1957 年他与阴法鲁老师合著《宋 姜白石创作歌曲研究》这一专著铺平了道路。

1953 年杨荫浏在西安考察时，曾去过长安县的何家营、周至县的南集贤村。他认为这已经出了当时西安市的范围。所以他把“西安鼓乐”改为“陕西鼓乐”，并且后来一直用在他的著作中。1960 年 2 月，李石根在油印“陕西鼓乐译谱汇编”（第三部）《西仓鼓乐曲集》时，曾同意杨荫浏的观点，在书中声明将“西安鼓乐”改为“陕西鼓乐”。可是到了 1980 年建立“唐代燕乐研究室”，李石根、何钧又恢复了“西安鼓乐”的名称。在这个乐种名称上的争议，其实是没有意义的。关键是反映了一个研究者对其研究对象的态度问题，研究者对采集到的任何客观资料，都应该保存并保护它的原始面貌，不能随意改动，这是作为一个研究人员起码的常识。杨荫浏先生是学者，他是很认真的。但他不了解古长安的地域已包括了何家营与周至县的南集贤村。而李石根则是有意改动了“古乐”的名称，并用“古、鼓”两字同音，忽悠了杨荫浏先生。

1954 年，杨荫浏将考察结果写成了“中央音乐学院民族音乐研究所古代音乐研究室采访记录第二十五号”：《陕西的鼓乐社与铜器社》（油印本）。在这本“采访记录”（其实也是论文）中，杨荫浏得出了三点结论：①陕西鼓乐的音律是笛、笙的“六调”七声音阶，即：1、2、3、4、5、6、7，与西方的大调音阶相同。②陕西鼓乐的宫调（乐调）六、尺、上、五是表示“调性”（实际上他指的是“调高”）。③陕西鼓乐的记谱法是用南宋姜夔时流行的工尺谱记谱符号记写的。[①] 这是解放初期对长安古乐采集与研究取得的一些成果。此后，由于中央音乐学院不掌握长安古乐的资料，就不再参与此项研究工作。而对此工作最感兴趣的李石根，从此就单枪匹马坚持了这一工作。在工作进行到涉及“乡村乐社”时，他又联合了在陕西省群众艺术馆工作的何家营人何钧，他两人将此工作一直坚持了几十年，其中甚至经历了天翻地覆的“文化大革命”，直到“改革开放”进入 21 世纪，他们以八九十岁的高龄相继离世时，还念念不忘此项工作。这

---

① 这三点结论刊登在杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册，第 988 ~ 989 页；中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，第 415 页。

种敬业精神，是令人十分敬佩的。

（二）收集各社乐谱

长安古乐的演奏都是有乐谱的，它是以乐谱为主要传承方式的音乐文化，而不是那种口传心授赖以谋生的吹鼓手。所以乐社走到哪里都是庄重、大气，有高尚的文化气质。当然，这种高尚的文化气质，植根于各乐社秘藏的厚厚的谱本之中。所有的社友，都以拥有“半字谱”知识而感到自豪。这就是长安古乐的文化精神特点，这种特点，支撑着人们互相尊重，趋于谐和。

长安古乐的乐谱是从哪里来的呢？从现存的谱本来看，各社都有自己的社名、堂号，比如“永丰仓”“福寿堂”“清寿堂”等。一般在谱本上除了用社名、堂号外，还有许多别的书题，比如：“仙乐一册”“鼓段全本”“梅管俱全”，等等。乐谱一般都是祖上传下来的，也有的是请先生教的。大家把乐谱都保存的较好，每年五六月应用时，才给社友开单儿（抄谱）韵曲。规矩很多。在这里，我们要思考的是，这些乐谱最初是从哪里传来的呢？关于这个问题，乐社的先生一般也回答不上来，只能是“先生的先生所传……”我们通过对若干谱本的分析，发现除了大家经常使用的“坐乐套曲”“行乐”“歌章”之外。有许多谱本本来就是以“套曲”的形式抄录的，这些“套曲”并不是长安古乐的“坐乐”套曲，而是其他乐种的套曲。比如：“南吕一枝花”“正宫端正好”“黄钟醉花阴”“越调斗鹌鹑”“中吕粉蝶儿”等，这些套曲谱本传到长安古乐以后，并没有打乱另行编排，而是原样保存，一代又一代原样传承了下来。像这样的“套曲”，还有“大乐”“折桂令”，等等，它们显示的可能是本来使用这些乐曲的机构当时使用它们的情形。这些古代机构，可能包括“宫廷”“乐府”“太常寺”“教坊”“民间戏班”，等等。

从乐谱的保存数量上来看，各乐社保存的数量不同。多的一般有八九本，十来本，少的就一两本。1953 年李石根让杨荫浏看时，就收集了七十多本。长安古乐名艺师余铸先生曾告诉我，李石根当年收集谱本时，主要是“西仓”和“东仓”的本子，另外就是何家营、南集贤的。我们“佛教古乐社”的就没有给他。

在长安城东南方向的秦岭山中，有一个“白道峪”。白道峪山中有一座寺庙，民国年间，庙中的蔡和尚在修补墙壁时，发现了藏在夹壁中的许

多明代乐谱。交给西安“伞巷一坊”“佛教古乐社”圣泉和尚用背篼背下山的就有九十多本。圣泉去世后，这些谱子留给了他的徒弟赵果善，20世纪50年代赵果善还俗，在西安市药材公司制药厂工作。1974年赵果善去世。余铸先生是赵果善的干亲，笔者1983年曾与余铸先生一同给《交响》写“长安古乐”系列文章，有一次去余铸家，他正在抄古谱，旧本子的最后一曲是《达摩支》，他向我了解了有关《达摩支》的情况。余铸先生对李石根收民间乐谱不给报酬很有意见，说：“还不如捐给中央。”1992年笔者去北京参加“传统音乐学会”年会，正好遇见了李石根和黄翔鹏先生在一起，我们谈起了李石根打算在台湾出版的《西安鼓乐全书》。

我说：“李老师，余铸那里的谱子你一个也没有，咋能叫《西安鼓乐全书》呢？”

石根说：“余铸是拿我的谱子另编的。”

我说：“懂行的人一看就知道这不是同一类乐曲。黄先生，您说呢？”

“是不一样！”黄翔鹏接着说“首先是时代不一样。”我心里说：“看来余铸已经把白道峪的谱子给黄先生了。”

所谓时代不一样，那是指原谱传入“长安古乐”的时间不同。白道峪乐谱虽然是明代转抄的，但有许多乐曲都是唐代的，比如《婆罗门引》《柘枝引》《倾杯乐》《雨淋铃》《荔枝香》，等等。而且标题下有时仅标记“仲吕”“越调”字样。一般都不标记调名。而李石根收集的谱子，时代越晚，标明“六尺上五”调名者越多。当然，李石根收集的也有唐代的乐曲，比如，《凉州》《伊州》《甘州》《苏摩遮》等，但曲名已有了一些变化，比如，《苏摩遮》改成了《感皇恩》，《伊州》改成了《黄莺儿》等。

收集乐谱是一件很难的事。李石根在他的《西安鼓乐艺术传统浅识》（下册）写道：

> 本来在鼓乐界是有一种保守观念的。以往，谁也不愿把自己的乐谱传给别人，几乎成了一种纪律。乐社与乐社之间，流派与流派之间更是如此，否则就要受到处罚。[①]

新中国成立后，李石根以“公家”的名义收集乐谱，并和艺人交朋友，称兄道弟，经过十几年的交往，到1964年，他已经收集到八十几本乐

---

① 《西安鼓乐艺术传统浅识》下册，唐代燕乐研究室，1981年油印本，第319页。

谱。他风趣地称这些乐谱是他的“嫁妆”。1980 年，陕西省文化厅成立“唐代燕乐研究室”，李石根又把他的“嫁妆”带来了，笔者才有幸见到了这么多珍贵的中国古代音乐古谱。

（三）“长安音乐会”

1982 年金秋，西北音乐周“长安音乐会”在古城西安举行。为了搞好“西安古乐”的展览演出，我们“唐代燕乐研究室”的研究人员被分别派往各个乐社进行辅导。笔者当时去的是“华塔寺乐社”（即现在的“大吉昌乐社”）。演出大会要出“简报”，当时编辑窦伯超向我约稿，让我把“古乐”报道一下。稿子很快就写出来了，谁知交上去两天，稿子就被替换为何钧的“西安鼓乐概述”。究其原因，说是我用了“古乐”而没有用“鼓乐”二字。了解到这些情况，“华塔寺乐社”的社友认为不公，就写了一篇名为“西安古乐简介”的油印材料，在演出会上向观众散发。这样，“古乐”“鼓乐”之争就暴露出来了。说是“争”，其实也没有争，只是我当面给石根与何钧提出来：“搞研究不能随意改动原始资料，既然李老师说‘鼓乐’是他起的名字，那还是改回去叫‘古乐’好了。”得到的回答是：“我们不改。”

（四）笔者研究“古乐”

笔者从音乐学院毕业后，先后在陕西乐团、陕西省歌舞剧院歌舞团任首席琵琶演奏员兼拨弹乐声部长职务。在电影《桃花扇》《屠夫状元》《三滴血》中，我担任琵琶独奏、领奏。1979 年，瑞典友人在西安电影制片厂为我拍摄了琵琶独奏影片《塞上曲》。同年，陕西人民广播电台播放了我的琵琶独奏《月儿高》《霓裳羽衣曲》《淮阴平楚》《十面埋伏》和《塞上曲》。

有一次日本雅乐代表团来西安访问，提出想听一些长安的唐代乐曲。我们歌舞团团长刘建义先生要我出一个琵琶独奏，并且要唐代乐曲。我当时心里想：我国的音乐研究非常落后，只知道跟着西洋音乐屁股后边跑，对自己民族丰富的音乐遗产一无所知，哪里有现成的唐代乐曲？没办法，我只好弹了一首《小霓裳曲》，一首《十面埋伏》聊以应付。

1980 年，我因双耳听力锐减，决心离开演出单位，去省文化厅筹备成

立“唐代燕乐研究室”。1981 年，我继承我的琵琶老师杨少彝先生遗志，将《平湖派十三套琵琶大曲古谱今译》整理完成，并以“唐代燕乐研究室”的名义油印，分送给全国知名的琵琶演奏家。我本来的想法是以我在音乐学院学习的专业琵琶、古琴为主，寻求唐代的音乐。对于西安鼓乐，我不打算插何钧、石根先生的行。但看到他们固执的态度，又看到他们都不会乐器，乐理知识也比较欠缺，为了对得起祖先辛辛苦苦留下来的宝贵资料，我就下决心加入对西安古乐的研究。

为了打好古乐研究的基础，我首先就须占有资料，将石根先生的“嫁妆”借来抄、抄、抄……，手指都抄痛了，眼睛都模糊了，但总觉得有些什么不对。后来突然想起：你抄的这些别人都不认识，怎么能说明它是古谱呢？所以，就赶紧复印。当时复印机还比较少，复印价格也比较贵，我的工资也就几十块钱，还要顾家糊口。但硬是勒紧裤腰带，复印了上千张古乐谱，这时我才有了说话的资本。为了向余铸先生学习古乐，我动员他和我一起给西安音乐学院学报《交响》投稿。1983 年秋天，我们共同署名的第一篇论文《西安“古乐”今昔谈》在《交响》1983 年第 3 期上发表了。这是由我执笔，由余铸先生提供西安古乐信息资料的第一篇文章。文中我们第一次提出了。

①西安古乐是用于“祈雨”“斗乐”的民俗性音乐。

②西安古乐的乐谱是唐代流行的“半字谱”。

③西安古乐起源于唐代贞元年间。

文章发表后我和余铸先生都很高兴，我们特别感谢《交响》的主编雷家骢老师，是他热情地给我们修改文章，鼓励我们大胆地写下去……。因为这些文章造成的影响，余铸先生很快就被西安音乐学院聘为西安音乐学院音乐研究所“长安古乐学社”古乐特聘教授。笔者本人也因为《交响》上的西安古乐系列文章，改变了我的人生道路。

（五）专家的期望

1984 年夏天的一个午后，我正在陕西省文化厅五楼“唐代燕乐研究室”整理资料，忽听隔壁的“集成办”有人喊：“李健正，有人找。”我急忙出来，看见一位廋高个老者，“您找我？”我问道。“你是李健正？”老者反问，我点点头。老者说：“我是阴法鲁。”“阴老师！久闻大名，我经常看您的书。快请，快请！”我一边招呼阴老师坐下，一边给他倒了一杯

开水。“您怎么知道我的?”然后我问。阴老师说他是看了《交响》上我的文章《西安“古乐”今昔谈》才打算找我的。他说“我们的古代诗词中，有许多描写音乐舞蹈的作品，描述得十分生动，叫人向往。可是我们的‘音乐史’，却是一部没有音乐的音乐史。”他又说：“你文章中说，西安古乐半字谱保存了上千首古代乐曲，你应该为国家把它保存下来，有可能的话，把它翻译出来，让现代人也能够欣赏。”……

（六）1987年的学术报告会

1986年，我经过了三年辛苦解译，发掘出了十九首唐宋歌曲。有一天在街上我碰到了好友张玉龙，他是作曲家、陕西省歌剧团团长。我把我发掘的唐代歌曲《柳含烟》给他唱了一遍，他一下子叫了起来：“这么好听的旋律！我们把它给中央电台。我给你配器。”

1987年3月，我和玉龙进京。由玉龙指挥，中央民族乐团演奏，姜家锵、单秀荣独唱的《唐宋歌曲十九首》，在中央人民广播电台电台录音，由中国国际广播电台向全世界播放。

1987年6月18日，第五届“华夏之声音乐会”在北京国际俱乐部公演。演出的内容就是“西安鼓乐”。主办单位是陕西省文化厅、陕西省艺术研究所。由陕西省艺术研究所副所长王幼贝领队，西安当时存在的三个乐社：大吉昌、何家营、南集贤都去了，东仓乐社因为不能演出，赵庚辰他们就以观察员的身份出席了大会。第二天（6月19日），“亚洲传统音乐学术讨论会”在“中国音乐研究所”召开。讨论的内容还是“西安鼓乐”。当时陕西省艺术研究所确定的主讲人是李石根先生。西安音乐学院的冯亚兰老师、焦杰老师也参加了大会，并且准备讲演。笔者当时是无名小卒，只能在自由发言时讲几句。但我口袋里装着中国国际广播电台的、从长安古乐发掘的“唐宋歌曲十九首”录音，并且向焦杰借好了录放机，这一点他们谁都不知道。

大会即将开始，王幼贝慌慌张张地来到我面前说：“健正，你能不能给咱补个台，李石根说他不舒服，不讲了。”真是瞌睡来时，就有人送来了枕头，天赐良机。“你放心。我绝不会给咱所里丢人。”我高高兴兴地给他吃了颗定心丸，从容地走上了讲台，放好录放机，开始讲演：“大家好！今天李石根老师不舒服，由我来讲。”听众里响起一片嗡嗡声。“我今天讲的题目是‘长安古乐’，‘长安古乐’就是‘西安鼓乐’，不过它不是以研

究各种敲打的鼓为目的，而是以研究古代音乐为主。”听众慢慢安静了下来。我又说：“在座的诸位都是音乐界的专家、学者，大家对唐代乐舞盛况都很熟悉，可是有谁听到过唐代的歌曲呢？”我停顿了一下，望着大家。会场里静静地。我继续说：“没有，一个也没有。因为大家都知道唐代的音乐没有流传下来。可是我今天给大家带来了唐代的歌曲。它们是保存在长安古乐里的唐代曲谱，我们把它解译出来，给它们配上了原有的歌词。这些唐代歌曲，由中央民族乐团演奏，中央民族乐团合唱队演唱。我先给大家播放《望月婆罗门》。”

当气势恢宏的大合唱“望月婆罗门……”歌声响起的时候，专家们一下子被震撼了。他们都熟悉这首从敦煌发现的唐代歌词，但把它变成歌声，还是唐代的……太不可思议了。当第三段女声独唱：“望月曲弯弯，初生似玉环。……”的旋律轻轻地飘荡缭绕时，会场里鸦雀无声。大家都在屏息欣赏。

《望月婆罗门》一共四段，比较长。当第四段合唱再现时，幼贝给我递上来字条：“成功了！压缩时间。”但我看到听众情绪高涨，觉得很不满足，就说：“好，我再给大家播放一首《苏摩遮》，用的是唐代张说的词，长安古乐的曲名叫《感皇恩》。据史料记载，唐代时《苏摩遮》就改名叫《感皇恩》了。《苏摩遮》是从西域传来的音乐，大家听听有没有新疆的风味。”这个曲子的新疆风味特别浓，玉龙配器的时候还用了新疆“盆鼓”的鼓点。前奏响起，大家就跟着活跃起来。歌声响起：“摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡。……”会场里顿时充满了欢乐活泼的气氛。

报告完毕进行座谈时，我被京城的音乐专家们团团围住了。

中国音乐学院一位男教师说：

“现在看来长安古乐的内容十分清楚了，是纵横音乐的交会点。今天的学术报告远比演出成效大。”

中央音乐学院一位老师也说：

“你的研究成果将改变中国现代音乐创作与发展的道路。”

著名民族音乐家秦鹏章说：

“你说得对，应该叫长安古乐更合适些。”

人民音乐出版社黄礼仪女士抢着说：

“观点应更尖锐点。怎么认识就怎么说，怎么写，不应含混。”

著名音乐学家黄祥鹏说：

"长安古乐发掘出声乐作品，是向深、向细研究的重大突破。"

音乐学家毛继增说：

"我到过吐鲁番。你的《苏摩遮》有高昌风格。你的《婆罗门》很好，是那么回事。"

……

翌日，（1987 年 6 月 20 日），笔者去北京大学中关园公寓看望阴法鲁老师。当我给阴老师汇报了昨天学术报告会的情况，并播放了中央人民广播电台几首歌曲录音后，阴老师高兴地搓着双手说：

"叶栋的译谱不大可靠，25 首曲子不可能是一个大曲。而你这发掘的长安古代歌曲，曲和词配合得很好，曲能表达词的意境，很可能是古代的真品。"

在谈到《伊州歌》的时候阴老师说：

"我原来将阳关当成了伊州，错了！它可能是凉州。王维没有到过新疆。"

他又说：

"你这些歌，配上舞可以在'仿唐乐舞'中演出。这是有根据的（唐乐）。泼水可以改为散纸花，古代有这种记载。"

阴老师越谈越高兴，他说：

"你做了很有意义的研究工作，如果将来把长安古乐保存的曲谱全部解译，这不仅是中国的文化宝藏，而且是世界的文化宝藏。"

阴老师郑重地嘱咐我：

"你最好把它出版了，公诸世。"

当我说起需要人写序时，阴老师慷慨地答应：

"我写。"

阴老师又谦虚地对我说：

"我今天学得了许多知识，要感谢你！"

在又有客人来到的情况下，年过花甲的阴老师坚持送我下楼，并再三嘱咐我书信联系。

（七）争鸣、出书、得奖

经过师友们的帮助，1992 年，我的《最新发掘唐宋歌曲》就要在四川人民出版社出版了。同年 7 月，中国传统音乐学会第七次年会在北京中国

音乐学院召开。笔者根据近十年来对长安古乐的研究，以及对周边研究氛围的感受，写了一篇《长安古乐研究的过去、现在和未来》的论文提交大会，论文的内容主要是批判杨荫浏先生对长安古乐在音律、乐调、音乐记谱法等方面的错误认识。

有天晚上，我去看望同来参加会议的李石根先生，没想到他和黄翔鹏先生同住一个房间，他们俩正在聊天。我也就加入一起寒暄了一会儿。黄先生突然问我："你说说鼓乐的五调用五线谱表示是什么调号?""两个降号。"我不经意地回答。"不对!"他一口否定了我："应该是两个升号。"当我拿着我的论文指给他看时。他粗暴地推开了我。我还是忍着性子给他解释道："这要从两个方面来看：我站在没有升降号的'六调'位置来看，'五调'它比'六调'多了两个降号。这是'五调'的特征；你站在'五调'的位置来看'六调'，看到'五调'它比'六调'少了两个升号。但是，如果给'五调'加上两个升号，'五调'音阶就变成了'六调'音阶，就失去了它的特征，就不是'五调'了。所以，你这是'不识庐山真面目，只缘身在此山中'啊!"黄翔鹏先生一时回答不上，但他立即指着李石根先生对我说："他的观点对，你的不对!"谁料想李石根先生即刻插话："我没有观点。"……谈话在不愉快的气氛中结束了。我告别两位前辈下楼，在楼门口碰见了王小盾。我说："小盾，你还是黄翔鹏乐律学小组的成员呢，我和他谈乐律学问题，他那样粗暴。"我把方才的事给小盾叙述了一遍。小盾连忙安慰我："他就是那个脾气。……"是的，凡是有本事的人脾气是大一点，但是你也得服从真理。黄翔鹏先生后来是服从真理了，但他用的是另一种方式：三年后，黄翔鹏先生发表了他著名的"同匀三宫"论，这一理论被誉为"是研究中国传统音乐之理论核心"。而实际上这就是我批判杨荫浏先生那篇论文中的一部分，也就是前文讲到的"清平五调"中的三调。黄先生只承认了其中这三个调（三宫），汉代的"清角调"（瑟调）、唐代的羽调（清羽调、五调）他还没有承认。

自从与黄翔鹏先生辩论后，我就知道我那篇论文发表不了了。果然，回西安后，我把它送给了《交响》，那时雷家骕老师已经退休了，接任者看完后把稿子退还给我，说是："有撞磕，不能用。"我心里暗自庆幸，多亏我的观点全写到我的书里了。四川人民出版社关源博社长早就把出这本书的消息告诉了记者，记者的报道也早在《人民日报》（海外版）登出来了。1992 年 8 月，我的《最新发掘唐宋歌曲》在四川成都出版。我和我爱

人久久地抚摸着这本心爱的书，心怀感激地祝福着帮助过我们的师友韩淑德、张之年、冯学敏、陈川……

1993 年 10 月 30 日，我的《最新发掘唐宋歌曲》获第七届“中国图书奖”，四川人民出版社同时获“图书出版金奖”。

（八）知音、机遇

由于我手里掌握着上千首半字谱，给我阅读古谱提供了极大的方便。慢慢地，我便发现了一些不为人知的乐理秘密，也发现了若干求之不得的曲谱。比如《凉州》《倾杯乐》《柘枝》《三台》，等等。由于我不再急着写书，反倒对从半字谱中得到的乐理知识理解愈深。我又触类旁通，将古琴和琵琶谱也纳入传统乐理的研究范围。继而解译出了《霓裳羽衣曲》《清平调》和琴歌《捣衣》《蔡氏五弄》《子夜吴歌》。2000 年我退休后，受聘于中国音乐家协会为高级琵琶考官，每年在本省进行琵琶考级。其余的时间，我就研究各种古谱，解译古曲。

2007 年夏天某日，我接到了一个陌生电话，说是要拜访我，请我参加一个国际学术会议。接着来我家的是一个壮实的小伙子，他很有礼貌地向我亮明了他的身份：他叫卫亚浩，是西安人，在首都师范大学文学院读博士，今年刚毕业。他的导师赵敏俐教授让他回西安时找一下李健正，想请我 8 月份去北京参加一个叫“乐府与歌诗”的国际学术会议。因为时间太紧，来不及写论文，我当时就没答应。经亚浩与他老师联系，回答说没有论文也可以参加会议。我就感到这很不一般，可能是遇到贵人了。在我的人生道路中，曾经为调动我爱人来我身边，饱受一些权术小人的愚弄。对于玩弄权术的人，我从此就敬而远之。因此我也就远离了各种权力机构，所以，要办事情都很难。在这之前，我能出一本书，能发表论文，能上中央电台广播，全靠我的老师、同学、亲朋好友大力支持。像阴法鲁老师这样亲自找上门来的贵人，可能是上帝派来的天使。难道上帝又派天使来了不成？

8 月 22 日，在北京首都师范大学门口，我和老伴遇见了来迎接我们的赵敏俐教授和吴相洲教授，吴相洲教授告诉我们：几年前他在北京西单书店买了一本《最新发掘唐宋歌曲》，他们学校的“中国诗歌研究中心”要研究诗歌与音乐的关系，就一直想找我。有一次他和爱人去西安开会，在旅社里打了几个钟头的电话，可还是找不到我。……

这里是北京宽沟国际会议中心，正在召开“第一届乐府与歌诗国际学术研讨会”，我被安排在主席台上就座。台下坐的都是来自世界各地的有关专家学者，音乐界的就有中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所的专家。我不是官员，我们单位陕西省艺术研究所又是一个没名气的小单位，我们连带研究生的资格都没有。我凭什么能上国际会议的主席台？可是我很淡定，凭什么？凭的就是知识，凭的就是祖先留下来的半字谱。当然，更重要的我凭的是知音，凭的是尊重知识、热爱传统音乐文化的领导和朋友。会议休息空间，有一个文气的姑娘来到我面前：

“李老师，”她大方地对我说：“我是河北大学出版社的，您得奖的书我们可以再版吗？”我看见她胸前的名牌，上面印的是“韩宁”，原来是首都师范大学毕业的文学博士，她在河北大学出版社做编审。我非常高兴地答应了她。这是我人生中的又一个贵人啊！此后，拙著“唐宋音乐三书”的出版，就是靠她一手促成的。

与首都师范大学赵敏俐教授、吴相洲教授交往至今已经七年了，我们已经成了朋友。每两年我们开一次国际学术研讨会。我结识了许多专家学者，我们互相学习，学术水平不断地提高。这期间，首都师范大学中国诗歌研究中心安排我做了“长安古乐”专题讲座，并聘请我为该中心的兼职研究员。另外，我还写了《中华雅乐》及《琴歌》等有关传统音乐的论文。

有一次吴相洲教授来西安开会，顺便来我家看我。当他见到我保存的长安古乐曲谱时，显得有些激动，爱不释手的翻阅着。我说：“吴主任，这些谱子乐社的人手中已经没有了，他们用的是简谱。我想把它出版了，还给乐社，还给国家。要不这些宝贵财富就会渐渐消失的……”吴教授答应我回去研究一下。2012 年 5 月 22 日，吴相洲教授带着一群研究生来西安，请我做了“中国传统音乐”的学术报告。24 日，下着小雨，他带着郭丽博士来我家拍照古谱。并说学校已经决定出版这些古谱，将来成立一个“长安古乐研究室”。并让我带三个学生：一个是首都师范大学文学院的副教授张煜博士。另一个是刚从南开大学毕业来首都师范大学工作的文学博士郭丽，还有一个是在读博士宋颖芳，我听了心里十分高兴。我心里暗想：这是多好的机遇呀，我们中华民族的传统音乐文化幸甚！国家幸甚！

六 长安古乐谱存世的重要意义

（一）修补中国音乐史上的大断层

中国音乐发展到现在，据史籍记载，已经有五千年了。从周朝到现在三千年来，中国音乐已经形成了三大体系，即“雅乐”“俗乐”和“琴乐”。这三大体系中，雅乐与琴乐是不存在断层的。雅乐虽被近代音乐学家打入了冷宫，但历代史籍中都记载着它的情况。雅乐的曲谱，也被保留在像《四库全书》这样的典籍中；琴乐的发展，经历了音乐记谱法的变革，从文字指法谱到减字指法谱，它一直活跃在文人手中。新中国成立后查阜西先生已将全国可收集到的琴谱都收到了国家手中，近年国家已将这些曲谱影印出版了一部《琴曲集成》。唯独俗乐出现了很大的断层，其根本原因，就是中国音乐文化的亡国，中国俗乐已经全部被西方音乐所取代。另外，中国近代音乐学家给历史上若干种主要的中国俗乐记谱法错误的定位，是直接造成中国音乐史上大断层的主要原因。

1. 没有音乐的音乐史

中国音乐史料是很丰富的，其主要表现在文学记述方面：比如《教坊记》《乐府杂录》《乐府诗集》《唐声诗》，等等，中国音乐理论与乐谱也不少。但近代人写的中国古代音乐史，乐谱却很少，也很不全面。这主要原因是在中国音乐史上，音乐理论与音乐实践严重脱节。比如前文所举“旋宫图”“左旋、右旋”等，都是些错误的音乐理论。而音乐实践中有许多宝贵的经验，以及实际演奏使用的乐谱，却因为艺人们的文化水平较低，仅保存在师徒间口传心授，或抄谱传授而无法写入著述。所以，大家见不到乐谱，就戏称中国音乐史是没有音乐的音乐史。

2. 对㐅工谱与半字谱错误的定位

㐅［qie］工谱与半字谱是我国现存的两种地方乐谱，㐅工谱保存在福建泉州，半字谱保存在陕西西安。这两种乐谱在古代并不是地方乐谱，他们曾广泛地流行过，是历史上全国性的乐谱。前文已经论证，它们都是工尺谱的祖先，而不是工尺谱本身。可是近现代一些音乐学家不了解真相，

不深入研究，却把它们都叫作工尺谱[1]，这种把爷爷当成孙子的错误定位，导致了在工尺谱出现之前的中国音乐成为子虚乌有。这些有影响的音乐学家把明清以来的工尺谱当成了中国唯一的俗乐乐谱，把个别剧种的戏曲音乐当成了中国广大俗乐的全部。这种错误，对中国传统音乐的继承和发展，损害是十分严重的。

3. 如何修补大断层

要修补中国传统音乐的大断层，就必须改写中国音乐史。首先是清理混乱思想。展开研究，建立精干实效的研究机构，重用真正的人才。就像1980年陕西省文化厅决定建立“唐代燕乐研究室”一样，当时编制仅有五名，每年经费5万元。实际上我们只有四个人，三年多的时间，我们建立了长安古乐、西安鼓乐、琵琶、古筝等多个学科。建立了“长安古乐陈列馆”，组织了多次演出、学术讲座，写出了许多论文和若干专著。我们不但和全国的有关学术单位有联系，而且和日本、美国、英国、德国、意大利的学者都有交往。（见附录照片）我们为重建中国音乐理论做了许多工作。……

当务之急，笔者认为就是要抢救残存于民间的传统乐谱。把它搜集整理，编辑出版。要出版原模原样的古代乐谱，而不是用简谱和五线谱翻译的西方译本。不要以为中国人都心甘情愿地想当西方音乐文化的亡国奴。也不要以为西方的乐谱比中国乐谱科学、简便。其实半字谱在科学、简便、实用方面，都远在西方乐谱之上。另外，还有一些中国古谱的西方译本常常不附中国原谱，其根源就是编译者本身还不太相信自己的翻译，或者在音乐理论上还没有搞清，不加原谱，让别人无法对证。这样急急忙忙的出书，对国家对社会都是不负责任的，危害极大。

万里之行，始于足下。先做到整理原谱影印出版这一步，大断层的修补，就有了基础。然后再一步一步安排，重写中国音乐史的目标，就会逐步实现。

（二）填充乐府学的空白

乐府学是近几年吴相洲教授、赵敏俐教授等学界人士发起建立的一个新学科。经中华人民共和国民政部批准，2013年8月24日“乐府学会”

---

① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，第107、415页。

在北京紫玉饭店宣告成立。

2007年8月，我们学界一群同人在老舍茶馆观看音乐歌舞，大家签名呼吁成立“乐府学会”。从那时起，我就考虑“乐府学会”究竟是干什么的。几年来，这个目标渐渐的明确了。

乐府，是中国秦、汉时代政府部门从事音乐工作的机构。唐时，成了对所有从事音乐工作的机构的泛称。随着唐、宋时期《乐府杂录》《乐府诗集》等著作的出现，乐府的含义变得更宽广了，它概括了人类音乐生活的方方面面。其内容包括以下几点。

1. 音乐文学：（1）乐府诗、歌词。（2）音乐史。（3）音乐理论。（4）音乐美学。

2. 音乐记谱法：（1）文字谱。（2）符号谱。（3）数字谱。

3. 音乐表演：（1）声乐。（2）器乐。（3）舞蹈。

……

按说，中国这样历史悠久的音乐大国，乐府学是应该没有空白的。可是因为音乐文化上的亡国，我们的乐府学就出现了空白。我们的乐府学缺少乐谱，缺少舞谱，更缺少对乐谱与舞谱的研究。当然，没有乐谱、舞谱及其研究，就不可能有这方面的音乐表演了。这就是我们乐府学的空白，我们有责任填补这一空白。收集整理出版《长安古乐见存曲谱》就是填补乐府学空白的一个举措。

（三）中华民族音乐复兴之梦

中国是一个礼乐之邦，中华民族是音乐文化高度发达的民族。可是近一百多年来，由于满清政府的腐败无能，中国遭受外来侵略，沦为半封建半殖民地国家。在音乐文化方面，更是成了完全的亡国奴。我们有理由、有条件、有信心复兴我们光辉灿烂的传统音乐文化。

1. 复兴的理由

（1）有一位美国学者说过：“没有汉字就没有中国。”半字谱是汉字的半字，是中国乐谱的象征，是中国音乐文化的基因、精华。用半字谱来作为复兴传统音乐文化的工具，可以增加我们中华民族的认同感。

（2）半字谱作为高度发达的汉唐音乐的载体，它有条件承担中华民族未来音乐的发展，实现音乐复兴之梦。

（3）半字谱在文化程度不高的长安市民中传承了一千多年，说明它好

学、好记，又很实用，因此有群众基础，应该是我国音乐教育的首选工具。

（4）半字谱保存有上千首历代乐曲，这是人类丰富的音乐宝藏，这说明半字谱是世界上既是最古老的，又是最先进的音乐记谱法之一。

2. 复兴的条件

（1）半字谱本身是科学的、先进的。存世的大量乐谱中，记载和保存着记谱法的许多信息，我们需要以此总结出“中国乐理”。比如，半字谱有 13 个基本谱字。

ABC D F G H I J KL N O

它实际的设计原理是两个八度，O 后边还有 ^{J}H、^{J}I 两个字。这正符合人声与一般乐器常用的音域范围。古代皇家乐队的音域可能比这更宽得多，可惜我们没有发掘到古代的乐队总谱。但我们现在很容易就能把半字谱的音域扩展到六个八度或更多。

中音部高低两个八度：

ABC D F GHI JKL NO ^{J}H ^{J}I

高音部 1、2、两个八度：

$J^{1}K^{1}L^{1}$ $N^{1}O^{1}$ $^{J}H^{1}$ $^{J}I^{1}$ $J^{2}K^{2}L^{2}$ $N^{2}O^{2}$ $^{J}H^{2}$ $^{J}I^{2}$

低音部 1、2、两个八度：

${}_{2}A\,{}_{2}B\,{}_{2}C$ ${}_{2}D$ ${}_{2}F$ ${}_{2}G$ ${}_{2}H$ ${}_{1}A\,{}_{1}B\,{}_{1}C\,{}_{1}D$ ${}_{1}F$ ${}_{1}G$ ${}_{1}H$

（2）我们还可以吸取雅乐的优点。中华雅乐的“律吕字谱”与“宫商字谱”是世界上最早的乐谱之一。西洋最早的乐谱是希腊乐谱（约流行于公元前后数百年间）。“希腊的记谱法是以字母代表音符的，原理上固然很清晰而准确，但看起来不方便，而且也未得充分发展。”① 半字谱与希腊乐谱产生的时代相同，半字谱广泛流行了一千多年，至今还在民间流行。而比半字谱更早产生一两千年的“律吕字谱”与“宫商字谱”现在仍然具备着在音乐中使用的活力。比如十二律吕，我们再把它简化一下，就可以配合半字谱在曲谱中使用了。

老祖先为我们留下的这十二律吕很奇妙，用现代的汉语拼音来缩写它，十二律吕的首个字母，仅有两音首个字母相同，（即“夷［Yi］”与“应

---

① 〔瑞士〕卡尔·聂夫（Karl Nef 1873－1935）《西洋音乐史》，张洪岛译，人民音乐出版社，1952，第 5 页。

十二律吕的缩写

名称		简写		缩写	名称		简写		缩写
黄钟	=	黄［Huang］	=	H（h）	蕤宾	=	蕤［Rui］	=	R（r）
大吕	=	大［Da］	=	D（d）	林钟	=	林［Lin］	=	L（l）
太簇	=	太［Tai	=	T（t）	夷则	=	夷［Yi］	=	I（i）
夹钟	=	夹［Jia］	=	J（j）	南吕	=	南［Nan］	=	N（n）
姑洗	=	姑［Gu］	=	G（g）	无射	=	无［Wu］	=	W（w）
仲洗	=	仲［Zhong］	=	Z（z）	应钟	=	应［Ying］	=	Y（y）

［Ying］”），而且很好解决，夷［Yi］用“I”；应［Ying］用“Y”。西方音乐仅有七声，还有五个“黑人黑户”。我们与西方的对应如下。

十二律吕：	H	D	T	J	G	Z	R	L	I	N	W	Y
西方七音：	C		D		E	F		G		A		B

其中，我们的 Z（仲吕）522 音分，与西方的 #E 相等；西方的 F（498 音分）与我们的 bZ 相等。西方的“#（升）”等于我们的“q（清）”；我们的“b（变）”等于西方的“b”（降）。这些都为我们创造了音乐复兴的条件。

3. 复兴的办法

（1）改革音乐教育。音乐教育是一个民族的素质教育，古今中外都把它看得很重要。而一百多年来，我们仅把它当成了政治教育的附属手段。全部照搬西洋的音乐教育，损伤了中华民族的感情和自尊心。我们以为全世界都在用五线谱或简谱，其实不然。英国和美国就不是这样：“英、美为辅导中、小学生和成人业余音乐爱好者参加合唱而设计的字母简谱，都按首调唱名法记谱。数字简谱用 1、2、3、4、5、6、7 代表 doh、ray、me、fah、soh、la、te 七个唱名，字母简谱则用 d、r、m、f、s、l、t、代表以上七个唱名。”① 这不是哪个简单哪个复杂的问题，而是一种民族的文化。我们祖先既然给我们留下了更简明、实用的传统音乐文化，我们把它继承下来发扬光大，何乐而不为呢？

---

① 汪启璋、顾连理、吴佩华编译，钱仁康校订《外国音乐词典》，1988，第 785 页。

（2）编写《中国乐理》及音乐教材。中国有悠久的音乐文化历史，有大量的歌词、有若干种不同的音乐记谱法，而这些音乐记谱法大多是长期在音乐实践中应用过的；中国还有大量的不同类型的音乐曲谱。可我们现在为了把这些曲谱介绍给国人，还得把它翻译成西洋乐谱，这就有点像为了把古汉语介绍给自己的国人，还得把它翻译成法语一样。原因是我们太不重视自己的传统音乐文化了。再这样下去，后人会怀疑我们中国究竟有没有传统音乐文化。

（3）消化、吸收外国先进音乐文化，使传统音乐文化尽善尽美。笔者从小就使用西洋乐谱，至今都六十年了，它们的优缺点我心中都很明白，所以我参加了国际“乐谱现代化协会”（M N M A）。我国传统乐谱缺少节奏系统，这是大家都知道的。可是大家不知道我们并不是没有节奏系统，而是节奏系统隐藏在歌词之中。老祖先教导我们：“诗言志、歌永言、声依永、律和声。”这是音乐创作的方法。“歌永言”就是给诗添加节奏，使其变成“歌”，这种歌只有节奏没有音乐旋律，所以叫作“诗歌”，可以朗诵，不可以唱。“声依永”之后，才有了音乐旋律。这旋律的节奏，就是从朗诵的节奏而来的。笔者解译了几十首古代歌曲，每一首都很好听[①]，就是从歌词中找到了节奏，与乐谱很好地进行了配合。当然，为乐谱创建节奏系统，这是西方乐谱的优点，我们可以学习。下边，我把简谱的节奏系统与我国的半字谱结合，翻译了几首现代流行歌曲。这谱子唱起来完全是中国的风味。而且音乐的调性表现得十分鲜明。（见附谱：《中华人民共和国国歌》《歌唱祖国》《咱们的领袖毛泽东》）。

十二律文之以五声是我们祖国音乐文化的根基，清平五调是我们中华民族音乐体系的核心、骨架，半字谱音乐记谱法是我们先进的，简便的实用乐谱。有了这些，我们就有信心复兴我们优秀的传统音乐文化。

七　整理长安古乐谱

整理长安古乐谱分为：编页码、编目录、编索引、解译或释读、抛砖引玉等五个方面。

---

① 见拙著《唐宋音乐三书》，河北大学出版社，2010。

（一）编页码

这本来是责任编辑的工作，可是由于大多数人看不懂半字谱，无法进行编排。笔者虽可以看懂半字谱，但上千首陌生的古代乐曲，哪一页接哪一页却难以明白。因此，必须在不动原谱本的情况下，预先标上页码。笔者所复印和抄录的谱本共有三十二本，共计 2215 页，总曲目为 1573 曲，异名者为 705 曲。

（二）编目录

长安古乐的半字谱原抄本，每一首乐曲基本上都有曲目。有些曲目用“又”字替代。另外，还有若干提示性文字，比如：“正身 垂杨柳”“散司商字调 普天乐”“仲吕 粉蝶儿”等，“正身”是提示“垂杨柳”的曲体的；“散司”是提示“普天乐”的来源，“商字调”是提示“普天乐”的调性的；“仲吕”是提示“粉蝶儿”的音高的，不一而足。我们在编“目录”时，照原谱文字一一编入，以利于查找。

（三）编索引

“索引”是为了方便读者查找相同曲目的乐曲而编的。因为有了索引，我们才知道有多少异名乐曲。另外，笔者加入了【宋】【元】【九】这样的提示。【宋】表示“宋词乐谱”；【元】表示“元曲乐谱”；【九】表示“九宫大成乐谱”。因为有人说工尺谱中可能保存有宋以来的若干古代曲谱，所以我将长安古乐与【宋】【元】【九】有类似曲名者一一标明，好让人与工尺谱对比。又因为没有人说工尺谱中有唐代的乐曲，所以长安古乐中的唐代乐曲就不必再标【唐】这样的字样了。

（四）解译或释读

“解译”就是将半字谱解释并翻译成简谱或五线谱（我们不认识中国自己的谱子，要翻成外国的乐谱才能看懂）。“释读”就是经过解释，读懂半字谱。笔者用的是“解译”，因为我的译谱将简谱和五线谱都用到了。等我们将来音乐复兴，普及了半字谱，那时就不必再解译或释读了，直接学会它，使用它。

对于《长安古乐见存曲谱》，在本书中不做解译。要看解译的效果，

大家可以去看拙著《唐宋音乐三书》[1]。还有“半字谱”的若干不同书体，以及若干记谱法符号，可参阅拙著《最新发掘唐宋歌曲》[2]。下边仅将各个谱字的读法和两个添加谱字进行一些解释。

1. 半字谱的设计谱字读法

谱　字：	A	B	C	D	F	G	H	I
汉字读音：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六
拼　音：	huo	si	yi	shang	che	gong	fan	liu

谱　字：	J	K	L	N	O	^{J}H	^{J}I
汉字读音：	五	乙	上	趁（或尺）	工	凡	六
拼　音：	wu	yi	shang	chen（che）	gong	fan	liu

2. 半字谱的音律与添加的谱字

半字谱的音律是以 D 为首（为宫）的顺生（三分损益法）七声，其音律如下。

谱 字	D →	I →	F →	J →	G →	K →	H
音 分	0（1200）	702	204	906	408	1110	6120702

D 为宫时 I 为徵，A 为下徵。以 A 为首（为最低音）即是“下徵调”，唐俗乐把它叫作“宫调”，这是在半字谱内的转调。其实 A 是生律的第二个音，不是第一个音。正如“二四谱”的“二”，琵琶、古琴、古筝等乐器，最低音定为“徵”一样。

在半字谱的流行过程中，增加了两个谱字：“E”[ge 或 gao] 与“么”[luo]。“E”是隋代郑译增加的（见前文），它的音律是由 H 顺生一律即：H612 音分 → E114 音分。是用于“清商调”与“下徵调”之间临时的转换，即“清平调转换”[3]；“么”[luo] 是宋人增加的，（见前“白石歌曲”表）。它是一个“反生之律”。由 D 反生一律即：“么”498 音分 ← D 0（1200）音分。这一谱字的音律，后来替代了 H 字的音律，促成了工尺谱的诞生。

---

① 见拙著《唐宋音乐三书》，河北大学出版社，2010。

② 见拙著《最新发掘唐宋歌曲》，第 23 页。

③ 见拙著《大唐长安音乐风情》，第 132 页。

3. 关于固定调或首调

我们在音乐学院上“基本乐科”课时，有一个“视唱练耳”，用的调有固定调或首调两种。固定调就是绝对音高和固定唱名永远联系在一起，不得随意改变的。首调就是随着调首音音高的变动，乐调中所有音的音高都必须跟着变动的，西方人把这叫作“可移动的 do”。我们传统音乐比西方还要多一个层次：即“调性”。笔者在《论工尺谱源流》一文中，把半字谱的调叫作“准固定调”。也就是说它既有固定调的特点，又有首调的特点。首先，各朝代的黄钟及音律是法定的，不可随意变动，这叫“固定的表演平台”；其次，以 D 为首的半字谱音列，是汉代音乐家特意设计的，也不可随意变动，这叫“固定的表演团队”；在平台与团队的配合上，却是可以移动的，这叫“可移动的 D”，这是“首调”的特征。唐俗乐二十八调用了七个平台，长安古乐有“平调”“宫调”“梅管”三个平台。在半字谱内部，还有四个“宫”或“do”，（实际上是五个“宫”或“do”），即“D I F J G”五调，它们之间的音程是固定不变的，可以叫作“同匀五宫”。所以它既不是固定调，也不是首调，只能把它叫作“准固定调”。

4. 关于《西安鼓乐全书》的译谱

本来笔者不该在这里批评石根先生的著作。我们之间的关系是很和谐的，我把他看作长辈，他把我看做子侄，一直叫我：“娃呀”。他译谱用了三四十年的时间，很辛苦的。可是，正如他自己说的：“我没有观点。”他用的是杨荫浏先生的观点。而杨先生对“陕西鼓乐”及其音律、乐调、音乐记谱法所下的结论，全是错的。所以，石根先生的译谱大部分就都走了样。当然，他所记录的民间演奏、韵唱曲谱，以及打击乐谱都是对的。笔者之所以写到这些，是提醒读者读《西安鼓乐全书》时，不要以为译谱曲调难听，就以为我国古代音乐难听。

中国古谱的解译，在一定程度上要依靠歌词，依靠文学修养。我解译的那几十首曲子，也多亏了文学界的朋友帮忙。今后的解译工作，还要和文学界的朋友合作，才能取得成效。

（五）抛砖引玉

从笔者收集长安古乐开始，至今已经 30 年了。社会上的古谱越来越少，几乎见不到了。新成立的乐社都在用简谱，祖国的传统音乐文化正在消失，令人痛心！当初我见到的古谱有五十多本，由于种种原因，我仅能

复印与抄写了三十多本。我实在舍不得放弃那二十本，就把它们的书题抄录了下来，以备将来有机会再复印它们。还有何家营的题为“大唐开元五年”的抄本，因为比较重要，我连曲目也抄录下来了。现在一并印出。我希望此举是抛砖引玉，把这些古谱还给乐社，还给国家以后，能引出还藏在社会上的古谱。由存谱人继续出版《长安古乐见存曲谱》续集。我多么盼望见到白道峪那九十多本存有大唐音乐曲谱的抄本呀！这是一个大唐音乐复兴之梦，是中华民族音乐文化复兴之梦！

下边，我把所见未录的二十本古谱书题，以及何家营“大唐开元五年”古谱抄本的目录标列于后，作为本文的结束。

在这里，笔者怀着感激的心情，感谢为本书提供出版经费的首都师范大学；感谢中国诗歌研究中心、乐府学会；感谢赵敏俐教授，感谢吴相洲教授对本书的关爱和支持。

所见未录二十本曲谱书题

1. 乐器本（僧派 西仓乐器社）（大圣朝）
2. 曲子草流水（中华民国六年三月吉日立，三合堂记）
3. 鼓段小曲本全集（周至南集贤西村）
4. 无题（西仓乐器社）（天官福）
5. 无题（东仓乐器社 赵庚辰）（刘调得胜令）
6. 乐器本（僧派）（西仓乐器社）（双调新水令）
7. 散分司全本（东仓乐器社）（分司刘字调金线柳）
8. 乐器本（僧派 显密寺乐器社）
9. 乐器本（道派城隍庙乐器社）（红煞全录）
10. 无题（城隍庙蓬莱宫）（满天星）
11. 无题（西仓乐器社）（头调字引令）
12. 南调词全部八套（僧派 西仓）（平调灯词）
13. 北调八套全册（光绪十一年十月立）（周至南集贤西村永盛堂田记）（南吕）
14. 内八套（城隍庙安来绪）（流调引令）
15. 尺工五六四调古乐（何家营）
16. 无题（显密寺乐器社）（中华民国念六年冬月十三日吉立）

17. 乐器本（显密寺乐器社）（僧派）（偷鬼别子）

18. 尺调坐乐全套（周至南集贤西村乐器社）（张友明传谱）

19. 小曲三（公元一九五六年十月二十四日立）（周至南集贤永盛堂田记）

20. 乐器本（西仓乐器社）（清吹 出家四调子别子）

所见未录何家营一本曲谱、书题及曲目

一、书题

古韶乐　　何家营乐器社

大唐开元五年六月十五日立

尺工五六四调古乐

二、曲目

1. 佚名。 2. 折桂令。 3. 卓木。 4. 商调朝天子（双八九大乐）。

5. 醉花红。 6. 出对子。 7. 雁儿落。 8. 石榴花。

9. 一枝花。 10. 千秋令。 11. 跌断桥。 12. 油葫芦。

13. 九拍。 14. 得胜令。 15. 催花令。 16. 滴滴紧。

17. 锦亭落。 18. 九条龙。 19. 卓木。 20. 尺调朝天子（双八九大乐）。

21. 昆羌秀。 22. 卓木。 23. 行拍。 24. 吴调朝天子（双八九大乐）。

25. 卓木。 26. 下笛起目。 27. 寄生草。 28 黄钟。

29 夏笛钟律。 30. 双调新水令。 31. 越调。 32. 中吕。

33. 仙侣赏花时。34. 点绛唇。 35. 油葫芦。 36. 大沽美酒。

37. 小沽美酒。 38. 鹊踏枝。 39. 夜行船。 40. 大寄生草。

41. 小寄生草。 42. 折桂枝。 43. 骂玉郎。 44. 后庭花。

45. 卓木。 46. 起目。 47. 中起目。 48. 下起目，行拍。

49. 尺卓木（上下）。 50. 混江龙，扑灯蛾。 51. 凤凰资，下水船。52. 三合风。

53. 风入松，下水船。 54. 醉花红。 55. 出对子。 56. 雁儿落。

57. 石榴花。 58. 一枝花。 59. 千秋令。 60. 跌断桥。

61. 油葫芦。 62. 得胜令。 63. 好花儿。 64. 滴滴紧。

65. 紧亭落。 66. 朝天子大乐商字调。 67. 醉花红。 68. 出对子。

69. 雁儿落。 70. 一枝花。 71. 千秋令。 72. 跌断桥。

73. 油葫芦。 74. 朝元阁。 75. 得胜令。 76. 朝天子大乐吴字调，正身。

77. 醉花红。 78. 出对子。 79. 雁儿落。 80. 石榴花。

81. 一枝花。 82. 得胜令。 83. 跌断桥。 84. 油葫芦。

85. 朝元阁。 86. 好花儿。 87. 千秋令。 88. 滴滴紧。

89. 紧亭落。 90. 朝天子大乐刘字调。 91. 醉花红。 92. 出对子。

93. 雁儿落。 94. 石榴花。 95. 一枝花。 96. 千秋令。

97. 跌断桥。 98. 油葫芦。 99. 朝元阁。 100. 得胜令。

101. 好花儿。 102. 滴滴紧。 103. 紧亭落。 104. 九条龙湛商字调。

105. 下水船。 106. 七兄弟湛吴字调，下水船。

107. 折桂令湛刘字调。 108. 风入松。

109. 满炉花湛尺字调，扑灯蛾，下水船。 110. 曲破商字调，四大乐完。

111. 尺昆江秀，下水船，扑灯蛾。 112. 尺字调曲破，入大乐完毕，沙诸八曲破。

113. 刘字调曲破。 114. 不用南吕一枝花，吴字调引令何必不钩。

115. 钟吕粉蝶儿尺字调。 116. 商调集贤宾尺字调。

117. 黄钟醉花引商字调。 118. 南吕一枝花吴字调。

119. 吴字调感动山。 120. 仙侣赏花时刘字调。

121. 记生草。 122. 村里迓古。 123. 后庭花。

124. 双调新水令尺字调。 125. 吴字调小大乐，奂门子。 126. 吴字调曲破。

127. 秀曲儿尺字调。 128. 朝天子刘字调。

129. 沉醉东风商字调。 130. 金线柳商字调。

131. 大四朝元刘字调。 132. 秋江诵刘字调。

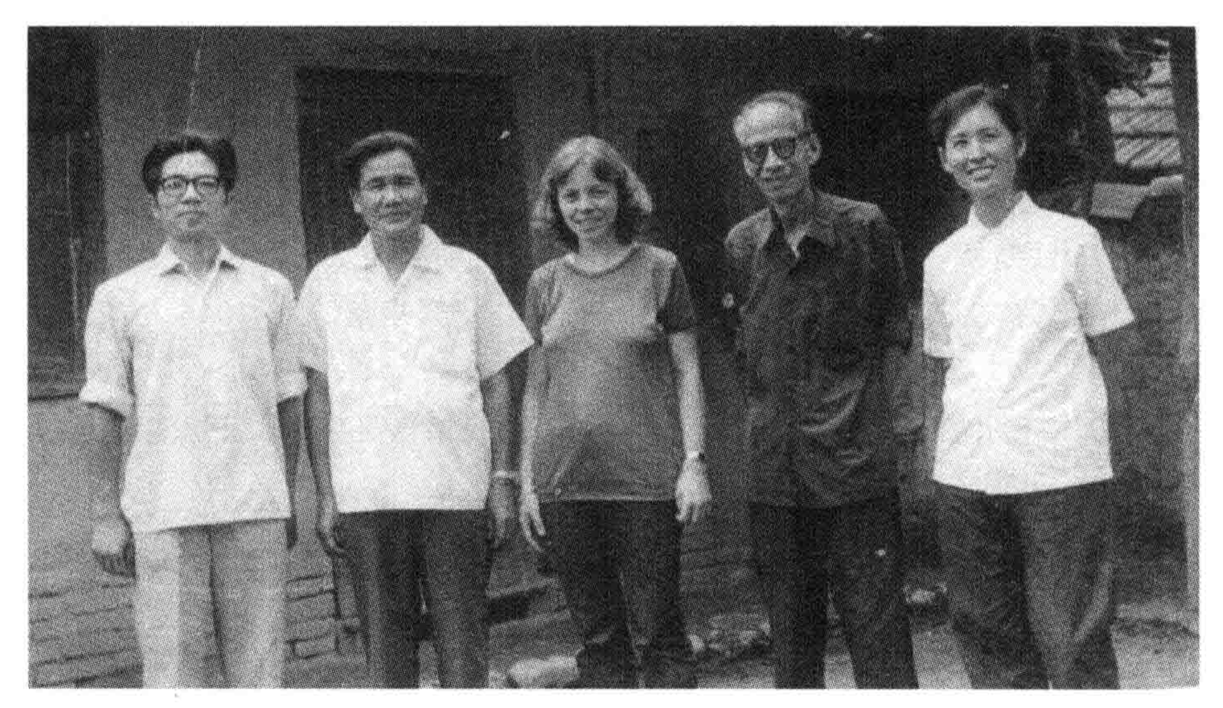
（以下为谱末零碎文字）

神明正直报应灵兮人自钦官清兮民自守苏州所过鄱阳意欲索……命解吾命自有天理不容……是江中一……命臣东坡如有亏心处船在江心深处沉

东坡祭鄱阳湖文　翻

附　录

照片



唐代燕乐研究室全体成员与意大利留学生
拉法·艾拉合影，1983年夏天摄于何家营。
（左起）李健正、何钧、Rfa Ella、李石根、曲云

歌谱

1. 中华人民共和国国歌。
2. 歌唱祖国。
3. 咱们的领袖毛泽东。

中华人民共和国国歌

2/4　　（义勇军进行曲）　　田汉　词
D＝ L　　聂耳　曲

（ D·G II | J I | G·D III | G D | AAA AAA | D ） ⌣A |
起

D· D | D·D ABC | D D | 0G D FG | II | G·G D· G | I·G F |
来！不 愿做 奴隶的 人 们， 把我们的 血肉，筑成 我 们 新的长

F — | J I | F G | IG ⌣I | G FG D | G — | A·B D·D |

城! 中 华 民 族 到了 最 危险的 时 侯, 每个人被

G·G I I | F F F B | F· A | D· D | G·G | I — | D·G I I | J I |

迫着发出 最后的吼 声 起 来 起 来起 来 我们万众一心,

G·D I I I | G0 D0 | A D | G·D I I I | G0 D0 | A D | A D |

冒着 敌人的炮 火, 前进!冒着 敌人的炮 火, 前进!前进!

A D | D ⌣□

前进!进!

(正声调的宫调式)

歌唱祖国

2/4

I = ♭Z 王 莘 词曲

(NN | N· NN | N· NN | N L K J | I) F·F

五星

□I F | K I | N· O | N N·N | JI JI | O·N LO |

红旗 迎风 飘 扬, 胜利 歌声 多么响

N — | N N·N | O O | J J·J | N· L | K F·F | N NO |

亮, 歌唱 我们 亲爱的 祖 国,从今 走向

NL KJ | I— | I N·N | JI JI | O O·N | L. N | O J·J |

繁荣富 强。 歌唱 我们 亲爱的 祖 国,从今

1、2、3、 | 4、

N NO | NL KJ | I— | I·00 ‖ JHN O JH | JI— | JI· 0 □

走向 繁荣富 强。 繁荣 富 强。

I·F K | K· 0 | K·I O | O · 0 | G· G | J J· K | J I H G |

1. 越过 高 山, 越过平 原, 跨 过 奔腾的 黄河长
2. 我们 勤 劳, 我们勇 敢, 独 立 自由是 我们的理
3. 东方 太 阳, 正在升 起, 人 民 共和国 正在成

F —｜ IF｜ GG F｜ I J ｜ K0 ｜JOO｜ N NK ｜
江； 宽广 美丽 的 土 地， 是我们 亲 爱的
想； 我们 战胜 了 多少苦 难， 才得到 今 天的
长； 我们 领袖 毛 泽 东， 指引着 前 进的

JO｜N0ʲI｜ʲI·ʲIʲIN｜ O·ʲI｜ O·N LO｜ N0 ｜ʲI·ʲIʲIʲI｜
家 乡。 英雄的人 民， 站起来 了！ 我们团结
解 放！ 我们爱和 平，我 们爱家 乡， 谁敢侵犯
方 向。 我们的生 活， 天天向 上， 我 们的

N NO ｜ NLK J ｜ IF·F □
友 爱 坚强如 钢。五星
我 们就 叫他灭 亡。五星
前 途 万丈光 芒。五星
（下徵调宫调式）

咱们的领袖毛泽东

2/4 陕北民歌
F = ♭Z 孙万福 填词

J J｜ N JI ｜ GJ CF ｜ J J｜J JJ｜
1. 高 楼 万 丈 平 地 起， 盘 龙
2. 天 上 三 光 日 月 星， 地 上
3. 为 咱们 能 过 好 光 景， 发 动了
4. 边 区 人 民 要 一 心， 古 树

N JI｜ GJ CF ｜ G 0 ｜NK NK ｜ JN KN ｜
卧 虎 高 山 顶， 边 区的 太阳
五 谷 万 物 生， 来 了 咱们 的
生 产 大 运 动， 人 人 努力
开 花 耀 眼 红， 千 年的 古树

J IG｜ J —｜ GGG GH｜ GF DC ｜ B —｜F D F｜
红 又 红， 边区的 太阳 红 又 红， 咱 们 的
毛 主 席， 来了 咱们的 毛 主 席， 挖 断
来 生 产， 人人 努力 来 生 产， 丰 衣
盘 了 根， 千年的 古树 盘 了 根， 开 花

G —	J —	G	HG	F —	GF	DC	B — □
领	袖	毛	泽	东。	毛	泽	东。
穷	根	翻	了	身。	翻	了	身。
足	食	吃	饱	饭。	吃	饱	饭。
结	子	靠	山	稳。	靠	山	稳。

（清商调徵调式）

《乐府诗集》的产生与流传

董露露（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：《乐府诗集》最初刊刻于两宋之际的杭州，后分别于元代的南京、明清之际的常熟再次刊刻，形成了宋本、至正体、汲古阁三大重要的版本系统。从历代官私书目的著录情况来看，《乐府诗集》一般被著录在经部乐类或集部总集类，只有《文献通考》采用了“互著”的方式。这反映出该书具有经部乐类和集部总集类的双重性质。历代学者利用《乐府诗集》或作为编纂诗文集的资料来源，或作为考据的佐证，或用来阐发诗学理论。从南京到清代，其流传范围从江浙地区逐渐扩大到全国。

关键词：《乐府诗集》　流传　目录　版本

作者简介：董露露，男，1992年生，河南许昌人。现为首都师范大学文学院2013级中国古代文学专业硕士研究生，研究方向为先秦两汉文学。

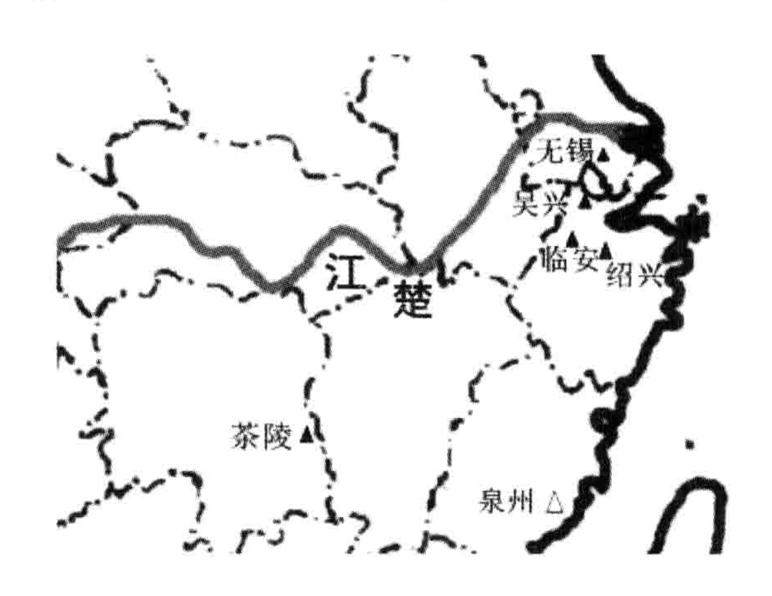
郭茂倩《乐府诗集》一书大约编于北宋元祐以后。据傅增湘的研究，《乐府诗集》最早刻于北宋末成于南宋初，为杭州官刻本。《乐府诗集》产生后，最早著录此书的《郡斋读书志》把《乐府诗集》著录在经部乐类，后来的《遂初堂书目》和《直斋书录解题》把《乐府诗集》著录在集部总集类。

一　《乐府诗集》在宋代的流传

作为一部专收乐府诗歌的总集，《乐府诗集》在当时没有其他总集（如《文选》）和名家别集流传广泛。学者利用《乐府诗集》或说明某事

物，或作为编校诗文集的参考资料，或当作考据的佐证。① 吴曾《能改斋漫录》是现存最早征引《乐府诗集》的典籍，就征引此书解释说明某人物或诗句。洪迈《万首唐人绝句》和周必大、彭叔夏《文苑英华》多参考《乐府诗集》。严羽《沧浪诗话》利用《乐府诗集》进行诗文考证，而不像后世诗话著作多引用《乐府诗集》进行理论阐发。这也可以看出当时的学者对于此书性质的判断和书目著录的情况一致，既把郭书当作学术著作看待，也把郭书看作渔猎词林的总集。

今据尚丽新的研究，可大致描绘出《乐府诗集》在宋代的流传范围②。可以看出其流传范围在长江以南，主要集中在江浙地区。



二　《乐府诗集》在元代的流传

前面已经提到，《乐府诗集》在南宋中期被著录在经部乐类，到后来被著录在集部总集类。元代的官私书目对《乐府诗集》的著录和宋代一脉相承，其中《宋史·艺文志》将其著录在经部乐类，《文献通考·经籍考》则把该书分别著录于经部乐类和集部总集类，经部乐类录《郡斋读书志》原文③，集部总集类录《直斋书录解题》原文④。在宋元明清四朝所有的

① 喻意志：《〈乐府诗集〉在南宋的流传》，《云南艺术学院学报》2005 年第 4 期。

② 尚丽新：《〈乐府诗集〉版本研究》，中国社会科学出版社，2012，第 248 页。以下元明时期流传图的绘制据该书第 253 页和第 262～264 页的表格。地图中的空心标记表示可能的流传区域。

③ 马端临：《文献通考》，中华书局，1986，第 1593 页。

④ 马端临：《文献通考》，第 1957 页。

官私书目中，只有《文献通考》采取了“互著”[①] 的方式。这不但反映出《乐府诗集》具有经部乐类和集部总集的双重性质，也表明该书在元人心目中较高的地位。我们可以通过其在元代的流传和功用看出这一点。

从两宋之交的初次刊刻到元代至正年间约二百年的时间里，只有宋本一种版本流传。到了元代后期，此本传世已极为稀少。监察御史彭叔仪“悯茂倩之用心，悼古乐今乐之异趣，虑其湮没无闻”[②]，遂亲手校雠，正其缺讹，并于至正元年（1341）在南京重新刊刻，此本是元代的唯一刊本[③]。元代重新刊刻《乐府诗集》除了因为传本稀少之外，还与当时官方的礼乐建设有关，李孝光序曰：“上且兴礼乐，此足为之兆。”[④] 可见当时刊行《乐府诗集》的目的之一是发挥其礼乐教化之功用。

元代出现了几种乐府诗选本，如吴莱《乐府类编》、胡翰《古乐府诗类编》、左克明《古乐府》，这些书都是根据《乐府诗集》进行选编的。前两书已佚，仅《古乐府》尚存。四库馆臣将彭叔仪的籍贯济南误认为是元本《乐府诗集》的刊刻地，遂认为左克明未参考郭书，此误已由杨守敬、王运熙等人指正[⑤]。《古乐府》一书将所选诗篇分为古歌谣辞、鼓吹曲

① 《文献通考·经籍考》在两处都著录了《乐府诗集》，非简单的“重出”。可参看温志拔《论〈文献通考·经籍考〉的互著与重出》，《图书馆理论与实践》2010 年第 10 期。

② 周慧孙：《乐府诗集》序，《中华再造善本》影印元至正元年集庆路儒学刻明修本，北京图书馆出版社，2006。

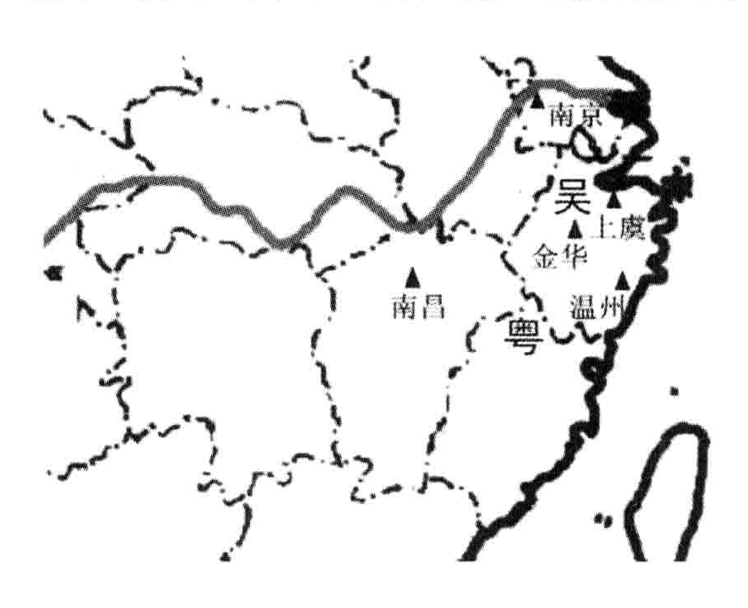
③ 《中国古籍总目·集部》著录了两种元刻本，分别是“元至正元年集庆路儒学刻本”（包括明重修本）和“元至元六年济南彭氏刻明嘉靖间补刻本”。中华书局、上海古籍出版社，2012，第 2909 页。其中后一种为北京大学图书馆所藏，《北京大学图书馆藏善本书目》著录为“元至元六年（一二六九）济南彭氏校刊明嘉靖间补版印本”。北京大学图书馆编，1958，集部第 9 页。《北京大学图书馆藏古籍善本书目》沿袭此说。北京大学出版社，1999，第 382 页。可见《中国古籍总目》沿用《北京大学图书馆藏善本书目》之说。尚丽新谓北大藏本遗失周序，仅据李序判定为至元六年（1340）刊本。（按：元代有两个“至正”年号，此处“至元六年”应为 1340 年。）在北大著录以前，已有藏书家出现此误，如耿文光（1830～1908）《万卷精华楼藏书记》亦谓“元本至元六年刊”。《清人书目题跋丛刊》第九册，中华书局，1993，第 1143 页。

④ 李孝光：《乐府诗集》序，《中华再造善本》影印元至正元年集庆路儒学刻明修本，北京图书馆出版社，2006。

⑤ 杨守敬《日本访书志》云：“《乐府诗集》刊本在克明成书之前，固未可以江西、济南相距颇远，遂谓克明不见郭书。”《续修四库全书》第 930 册，上海古籍出版社，2002，第 692 页。他已开始意识到《四库提要》的错误，但还误认为至正本刻于济南。王运熙《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》云：“郭《乐府》实有宋刻本，流传已久，克明自当见之。今考其各类歌辞小序及曲调题解，大抵采用郭《乐府》，惟加以简化而已。其杂曲歌辞一卷，各曲调先后次序，大抵同于郭书，因袭之处，尤为明显。不得谓‘非相蹈袭’。”

辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞八类，显然承袭《乐府诗集》而来。《古乐府》序曰："冠以古歌谣辞者，贵其发乎自然也；终以杂曲者，著其渐流于新声也。"①《古乐府》未收郊庙歌辞、燕射歌辞等仪式化很强的诗歌，反映出他对发乎自然的"风诗"的重视。赵惪曰："夫声音之感系乎人心，读是编者反人心之淳庬而古之，使尔雅文辞皆可被之管弦，则于风教之助美矣。"② 他看重的也是乐府古诗对世道人心的裨益之处。从已佚的《乐府类编》和《古乐府诗类编》的序言中也可看出元人更注重的是乐府诗"感鬼神，和上下，美教化，移风俗"③ 的政教作用。

下图是《乐府诗集》在元代的流传区域图。我们可以发现，《乐府诗集》在宋元的流传区域仅限于长江以南，重要的流传范围是江浙地区。



三 《乐府诗集》在明代的流传

到了明代，《乐府诗集》的需求量更大，不仅在元至正本的基础上修补重印，到了明朝末年，汲古阁又重新刊刻《乐府诗集》。从明朝及以后的官私书目的著录情况，以及明人在学术活动中对《乐府诗集》的使用，

《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2014，第280页。

① 左克明：《古乐府》序，《中华再造善本》影印元至正刻明修本，北京图书馆出版社，2005。

② 赵惪：《古乐府》序，《中华再造善本》影印元至正刻明修本，北京图书馆出版社，2005。

③ 吴天编纂《胡翰诗话》，吴文治主编《明诗话全编》，江苏古籍出版社，1997，第44页。

我们可以看出该书在当时的流传范围之广与影响之大。

沿承宋元时期官私书目对《乐府诗集》的著录，明代有些书目依然把该书著录在经部乐类，如朱睦㮮《万卷堂书目》、董其昌《玄赏斋书目》，大部分书目都把郭书放在了集部总集类。当然也有特例，晁瑮《晁氏宝文堂书目》把《乐府诗集》放在了该书目中单列的“乐府”一类[①]，这是此前书目中从未出现过的情况。但该类收书非常宽泛，包括诗、词、散曲、戏曲、传奇、小说等书，这在一定程度上反映出当时“乐府”观念的复杂。[②]

明代学者利用《乐府诗集》或是作为编选诗文集的资料来源，或是从事其他学术活动。明代有多种诗文总集或选集都参考了郭书，与郭书关系密切的有冯惟讷《古诗纪》、徐献忠《乐府原》和梅鼎祚《古乐苑》等。《古诗纪》为了能达到“著诗体之兴革，观政俗之升降，资文园之博综，罗古什之散亡”[③]的编纂目的，广泛搜集唐前诗歌，《乐府诗集》无疑是一种非常好的材料。《乐府原》“因左君克明所编次乐府诗及郭茂倩所广，各原其本意”[④]，所选诗歌大部分在隋唐以前。《四库全书总目》称《古乐苑》“因郭茂倩《乐府诗集》而增辑之。郭本止于唐末，此本止于南北朝，则用左克明《古乐府》例也”[⑤]。三者的共同特点是重视唐前诗歌，这和明代中后期文学复古思潮是相关的，当时的文人希望通过编选唐前古诗以扩大古诗的影响，从而恢复古典诗歌的审美特色。

和宋代的诗话著作仅仅利用《乐府诗集》作为考证的材料不同，明代

---

① 《明代书目题跋丛刊》（上册），书目文献出版社，1994，第766～771页。

② 姚小鸥说：“到目前为止，文学史界一般都还将‘乐府文学’的概念局限在‘乐府诗’的狭小圈子里，没有认识到所谓‘乐府文学’应即‘乐府’所涉及的诸综合艺术形态的文学因素，它至少应该包括诗歌、赋体文学、戏剧文学、谐隐文学等文学样式。实际上，唐代变文、宋元话本小说乃至后世各种说唱文学皆为其所从出。”《诗经三颂与先秦礼乐文化》，北京广播学院出版社，2000，自序第2页。其所言“乐府文学”的范围和《晁氏宝文堂书目》所收书目大部分一致。我们可以发现，古籍书名中含“乐府”的有诗集、词集、散曲集、戏曲集等，这一问题便较容易理解了。

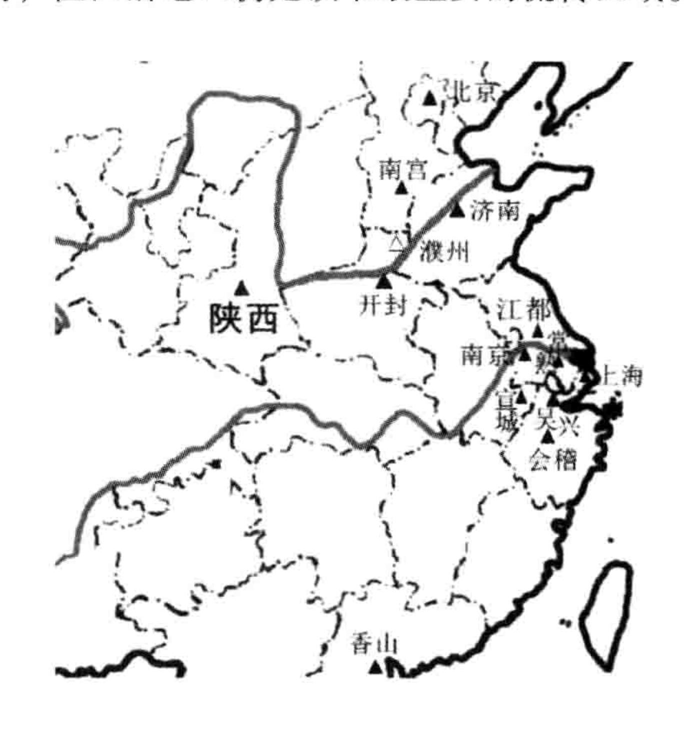
③ 冯惟讷：《古诗纪》，景印《文渊阁四库全书》第1379册，台湾商务印书馆，1986，第4页。

④ 徐献忠：《乐府原序》，《四库全书存目丛书》集部第303册，齐鲁书社，1997，第729页。按：徐献忠在此把郭茂倩置于左克明之后，是明代比较常见的看法，即认为郭茂倩是晚于左克明的元代人。见尚丽新《〈乐府诗集〉“误名”“误时”考》，《山西大学学报》（哲学社会科学版）2003年第6期。

⑤ 永瑢等撰《四库全书总目》，中华书局，1965，第1719～1720页。

的诗话著作对《乐府诗集》的利用是多方面的：不仅利用郭书以说明某事物，还经常注意到郭书所漏选的古诗，甚至还讨论了《乐府诗集》中的误字。杨慎《升庵诗话》曰：“张衡《同声歌》：‘洒扫清枕席，鞮芬以狄香。’鞮，履也。狄香，外国之香也。谓以香薰履也。近刻《玉台新咏》及《乐府诗集》改‘狄香’作‘秋香’，大谬。吴中近日刻古书，妄改例如此，不能一一尽弹正之。”① 考宋本、元本、汲古阁本均作“狄香”，不知杨慎所据为何本。明代不少诗话著作还对乐府诗歌的艺术水平进行评价，如王世贞《艺苑卮言》、许学夷《诗源辨体》、谢榛《四溟诗话》等。和明代中后期出现许多唐前古诗选集一样，大量诗话著作评价乐府诗歌的艺术特色也是文学复古思潮的表现，这也是明代《乐府诗集》广为流传的深层动因。

下图是《乐府诗集》在明代的流传范围图，可以发现，其流传区域已不限于长江以南，但江浙地区仍是该书最主要的流传区域。



四　《乐府诗集》在清代的流传

到了明末，至正本渐趋衰落，汲古阁本诞生。明崇祯十二年，常熟毛晋以钱谦益所藏宋本校至正本，并于此年刊刻。后毛晋之子毛扆

① 丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，1983，第712页。

和陆贻典又参校其他版本，于清康熙年间重新刊刻。后来《四库荟要》本、《四库全书》本、崇文书局本、《四部丛刊》本和《四部备要》本或以汲古阁重刊本为底本进行重新抄写、刊刻，或加以影印、排印，此本遂成为清代及民国影响最大的版本。汲古阁本是仅次于宋本的善本，至今未衰。

从清代书目的著录情况来看，除极少数书目，如孙星衍《孙氏祠堂书目》把《乐府诗集》著录在经部乐类之外，绝大多数书目都把《乐府诗集》著录在集部总集类。和明代《晁氏宝文堂书目》单列“乐府”一门不同，清代的金檀《文瑞楼藏书目》[①] 和姚燮《大梅山馆藏书目》[②] 在集部列“乐府”一小类，收《乐府诗集》及其他乐府诗研究著作、乐府诗选本和拟乐府诗作。可见较之明代，清代的“乐府”观念已清晰明确了很多，和我们今天乐府研究的范围已大致相当。

到了清代，《乐府诗集》更加为人们所熟知，其应用范围也更加广泛。在私人著述中，或作为诗文选集的资料来源，如沈德潜《古诗源》、杜文澜《古谣谚》等；或作为考据的材料，如冯舒《诗纪匡谬》、纪容舒《玉台新咏考异》等。《乐府诗集》也十分受到清代官方的重视，且多用于编撰大型书籍和校勘古籍，如《全唐诗》《佩文韵府》《御定词谱》等书都将《乐府诗集》作为重要的参考书目，正史的校勘也多利用《乐府诗集》。

和明代一样，清代也出现了不少乐府诗选本和评注本，影响较大的有朱嘉征《乐府广序》、顾有孝《乐府英华》和朱乾《乐府正义》等。《乐府广序》书名中的“序”即从《诗序》而来，并仿《诗序》的做法，给所选乐府诗标美刺，以阐发其微言大义。该书的编排顺序也和《诗经》保持了一致，将乐府歌辞的分类与《诗经》的风雅颂比附，“要以《国风》为之首，余诵相和伎暨杂曲，两汉以后风俗形焉。《乐书》所谓周房中之遗声，其风之正变乎？雅为受釐陈戒之辞，鼓吹曲兼三朝燕射食举，为王朝之雅矣。若夫郊祀庙享之歌，所以美盛德之形容，颂也。”[③] 这种做法比

---

① 林夕主编《中国著名藏书家书目汇刊》（明清卷）第20册，商务印书馆，2005，第566页。按：《文瑞楼藏书目》误郭茂倩《乐府诗集》名为《选乐府》，是尚丽新《〈乐府诗集〉“误名”“误时”考》外的又一“误名”。

② 林夕主编《中国著名藏书家书目汇刊》（明清卷）第30册，商务印书馆，2005，第351页。

③ 朱嘉征：《乐府广序》卷首，《四库全书存目丛书》集部第385册影印清远堂刻本，齐鲁书社，1997，第677～678页。

郑樵更向前了一步[①]。顾有孝广泛参考前代著作，如《乐府古题要解》《乐府广题》《乐府诗集》《乐府原》等书，汇为一编，选自汉至唐的乐府诗歌。其分类和次序皆依《乐府诗集》，惟不录杂歌谣辞、新乐府辞两类。《乐府正义》的分类和编排顺序也多沿《乐府诗集》而来。和《乐府广序》一样，《乐府正义》也有强烈的"宗经"倾向。此书书名中"正义"即取会通义理之意，遂遭"索解过甚，伤于穿凿附会"[②]之讥。朱乾在序的开头就对郑樵"理义之说胜则声音之道微"之说进行反驳，朱乾曰："理义之说不明则无以感人心。……夫声音者，由理义而生者也。在朝廷之上必无戏渝之辞，入宗庙之中必无淫邪之论。"[③]这种"声音由理义而生"和《礼记·乐记》中"声音由情而生"[④]的观点确实有很大不同。对乐府诗歌义理的关注可以说是这个时代的普遍现象。这些选本不仅疏通字句，考证名物，还对所选诗歌的艺术特色进行分析，尤其是《乐府英华》和《乐府正义》两书对乐府诗的艺术分析常被后人引用。

清代是古代学术最兴盛的时期，对《乐府诗集》的评价也多能做到公允，既能注意到该书的学术价值，也能注意到该书作为诗歌总集对文学创作的价值。《四库全书总目》曰："其《解题》征引浩博，援据精审，宋以来考乐府者，无能出其范围。每题以古词居前，拟作居后，使同一曲调，而诸格毕备，不相沿袭，可以药剽窃形似之失。其古词多前列本词，后列入乐所改，得以考知孰为侧，孰为趋，孰为艳，孰为增字、减字。其声词合写，不可训诂者，亦皆题下注明。尤可以药摹拟聱牙之弊，诚乐府中第一善本。"[⑤]赵执信《声调谱》曰："欲知乐府源流，非检郭茂倩《乐

---

① 郑樵《通志·乐略》把短箫铙歌、鼓角横吹、相和歌等十四类系之正声，即风雅之声；把郊祀等四类系之正声，即颂声。又有别声和遗声，遗声则"以义类相属"，分为二十五类，并且认为遗声是逸诗支流。可以看出，郑樵的分类显然是受到了《诗经》风雅颂分类的影响。郑樵撰，王树民点校《通志二十略》，中华书局，1995，第884～885页。

② 王运熙：《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2014，第284页。

③ 朱乾：《乐府正义》序，乾隆五十四年秬香堂刻本，国家图书馆藏本。

④ 《礼记·乐记》曰："凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。"《诗大序》亦沿袭此说。由先秦到六朝，大体完成"诗言志"到"诗缘情"的转变，从先秦到清代却体现出"声音由情而生"到"声音由理义而生"的转变，这主要是经学在古代学术中的主导地位决定的。

⑤ 永瑢等撰《四库全书总目》，中华书局，1965，第1696页。

府》不可。”[①] 冯班《古今乐府论》曰：“郭茂倩《乐府诗集》为诗而作，删诸家《乐志》作序，甚明白而无遗误，作歌行乐府者，不可不读。”[②] 这也再次恢复了《乐府诗集》作为经部乐类的学术著作和集部总集类的诗歌总集的双重性质。

---

① 王夫之等撰《清诗话》，上海古籍出版社，1963，第345页。

② 冯班：《古今乐府论》，李壮鹰主编《中华古文论释林》（清代卷上），北京大学出版社，2011，第29页。

礼乐文化

关于中国礼乐制度的创立与“礼崩乐坏”

黄震云（北京，中国政法大学，100259）

摘　要： 中国的礼乐制度创立经过了一个漫长的历史时期，到尧舜时代完成，平王东迁标志着礼乐制度开始全面崩溃，礼乐征伐自诸侯出为乐坏的开始。

关键词： 礼乐制度　创立　礼崩乐坏

作者简介： 黄震云，男，江苏连云港人，文学博士，中国政法大学中文系教授，现任中国屈原学会副会长、中国辽金元文学学会副会长。代表著作为《辽代文学史》《楚辞通史》《先秦诗经学史》等。

中国历来有礼仪之邦的美称，也就是说很早就有了优质的文化形态，成为中华文明的代表。但是，中国的礼乐制度是什么时代，又是如何建立的？怎么就出现了礼乐要崩坏？其根据与原则又是什么？在弘扬优秀传统文化，倡导法治建设的当代，理论界应该对此做出回答。

目前文献中记载我国最早完备记录以乐作为礼，礼乐一体的是舜时代。《尚书·舜典》说：

> 帝曰：“咨四岳！有能典朕三礼?”佥曰：“伯夷。”帝曰：“俞，咨伯，汝作秩宗。夙夜惟寅，直哉惟清。”伯拜稽首，让于夔、龙。帝曰：“俞，往钦哉!”帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”夔曰：“於！予击石拊石，百兽率舞。”帝曰：“龙，朕

堲谗说殄行，震惊朕师。命汝作纳言，夙夜出纳朕命，惟允。”①

根据《尚书》，舜建设三礼：一是秩宗，二是典乐，三是纳言。最初的负责礼乐的是夔，也就是后来说的乐神、乐祖。典乐的内容是为了教育有身份的家族的子女，培养的质量要求是直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。就是说具有刚直的性格，但是又能够有温柔的性情，宽厚但是要有威严，刚正不放肆，简约不傲慢。政教合一的教育思想培育下这样的人格会非常完美，几个而转折是为了说明坚决防止偏执，将两类往往对立的矛盾的性向统一起来。乐是形态，礼是制度。乐的形态是通过诗歌声音构成伦常，目的是神人以和，效果是百兽率舞，歌乐舞三位一体形式由此确立。百兽指的是成千上万的部落，率舞是和谐快乐。这不仅是教育子弟，还有和谐鬼神、团结万民的作用。这是舜为了团结各民族而创建的行政体制。之前的伏羲神农时代，虽然如《帝王世纪》等记载已经开始了礼乐的施用，但没有形成系统的制度设计。这说明，礼乐的形成经过了一个漫长的历史阶段。

中华民族曾经是一个充满幸福感的快乐的民族。现存《尚书大传》的《击壤歌》《吴越春秋》记载的《弹歌》，刘勰《文心雕龙》列举了很多黄帝时代的“黄歌”，还有尧舜禅让的诗歌《卿云歌》等都只限于歌，没有成为礼乐，只是到舜才完成了礼乐的建设。《史记》的《乐书》说：“舜弹五弦之琴，歌南风之诗而天下治……南风之诗者生长之音也，舜乐好之，乐与天地同意，得万国欢心，故天下治也。”② 礼乐的建立一方面是舜本身就是音乐家，二是他认识到乐可以用来治理天下，和谐万民，目的十分明确。后来的人都赞成这样的看法与做法。《荀子·王制篇》说：“先王恶其乱也，故制礼义以分之，使有贫富贵贱之等，足以相兼临者，是养天下之本也。”③《史记·礼书》说：“人生有欲，欲而不得则不能无忿，忿而无度量则争，争则乱。先王恶其乱，故制礼义以养人之欲。”④ 一直到汉代，表述都是一致的。之所以说先王，不言舜，是因为舜以后都是这么做的。最著名是西周初年，周公制礼作乐，成为后代楷模，产生巨大影响。

① 孔安国传，孔颖达疏《尚书正义》第3卷，《十三经注疏》，中华书局，1980，第131～132页。

② 司马迁：《史记》第24卷，中华书局，1959，第1235页。

③ 王先谦：《荀子集解》第5卷，中华书局，1988，第152页。

④《史记》第23卷，第1161页。

周代的礼乐和尧舜的礼乐的差别还在于将三大礼转型为五大礼系，亦即将工具性质定位为工具情感类型。《诗经》的风雅颂以及形成和实用皆本之于礼乐，一般以为是音乐的乐，显得肤浅了一些。

后代将制礼作乐看成是实现王道的必然，但礼乐并不是同时制作。这一点学界往往不加区分，以为制礼作乐是一回事。《礼记·乐记》说："乐者为同，礼者为异；同则相亲，异则相敬。"[①] 直接构成了中国求同存异的理论思维。"王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辩者其礼具。干戚之舞，非备乐也。孰亨而祀，非达礼也。五帝殊时，不相沿乐。"[②] 资料表明，礼乐各有其用。礼崩乐坏用词很恰当，礼是崩溃，就是完了，但乐没有消亡，只是换成了坏乐。每一个时代都有自己的礼乐，但这些礼乐往往又继承了传统的礼乐，并且配合使用，所谓奏九歌而舞韶，到战国时代依然如此。孔子曾经说过他知道殷礼，但周礼是殷礼的修订与发展，因此表示"吾从周。"乐主要是歌功，礼是治理国家成功时候才修订。像周武王打下朝歌，立即制作了《大武乐》，完全是乐舞，只到洛邑建成才制作了《大武诗》，由于庙享不适宜用战争题材，所以《大武诗》主要是富民强国的内容，所以像《大武乐》不是文字与音乐舞蹈完全一致。这一点数量不多，但是不是特例。《礼记》中记载的一些礼乐活动中，还可以找到几首这样的例子。

西周建立的强大的礼乐体系，对约八百年周代社会的繁荣和发展起到了无可比拟的制度作用。还形成了很多的规矩，如礼乐征伐自天子出、国之大事在祀与戎，这些都在《礼记》等书中反复地说。孔子还说，天下有道礼乐征伐自天子出，天下无道礼乐征伐自诸侯出，等等。孔子的时代，礼乐已经崩坏。《史记·孔子世家》说："孔子之时，周室微而礼乐废，《诗》《书》缺。"[③] 根据《史记》的记载，礼崩乐坏还应该包括《诗》《书》缺。礼乐征伐自天子出，雅乐经纬天地，是一统天下的象征。天子威命不行，礼乐不再实施，所以就逐渐残缺了。当然也不会有新的作品来补充。

礼乐是什么时候崩坏的？诸书记载与认识存在一定的差别。《礼记·郊特牲》说："诸侯之宫县，而祭以白牡，击玉磬，朱干设锡，冕而舞大

---

① 郑宏注，颖达疏《礼记正义》第 37 卷，《十三经注疏》，第 1529 页。

② 《礼记正义》第 37 卷，《十三经注疏》，第 1530 页。

③ 《史记》第 47 卷，第 1935 页。

武，乘大路，诸侯之僭礼也。台门而旅树，反坫，绣黼丹朱中衣，大夫之僭礼也。故天子微，诸侯僭，大夫强，诸侯胁，于此相贵以等，相觌以货，相赂以利，而天下之礼乱矣。诸侯不敢祖天子，大夫不敢祖诸侯，而公庙之设于私家，非礼也，由三桓始也。”① 三桓指鲁国卿大夫孟氏、叔孙氏和季氏。鲁庄公父亲鲁桓公有四子，嫡长子鲁庄公继承鲁国国君；庶长子庆父、庶次子叔牙、嫡次子季友皆被鲁庄公封为卿，后代皆形成了大家族，他们同为鲁桓公之后，因此称为三桓。鲁庄公时代是前693年～前662年，比孔子（前551年～前479年）早100多年，所以孔子说天下无道也久矣。

另外一个说法是《汉书·郊祀志》说："周公相成王，王道大洽，制礼作乐，天子曰明堂辟雍，诸侯曰泮宫。郊祀后稷以配天，宗祀文王于明堂以配上帝。四海之内各以其职来助祭。天子祭天下名山大川，怀柔百神，咸秩无文。五岳视三公，四渎视诸侯。而诸侯祭其畺内名山大川，大夫祭门、户、井、灶、中霤五祀，士庶人祖考而已。各有典礼，而淫祀有禁。后十三世，世益衰，礼乐废。幽王无道，为犬戎所败，平王东徙洛邑。”②

礼乐一体出自舜，但是最完整的礼乐体系还是周公的制礼作乐。变化主要体现在：一是改变了原来祖先与上帝合一的一元神体制，如祭祀，将祖先与上帝分开，成为二元神，由祭祀祖先与祭祀上帝两套祭祀系统组成；二是祭祀形式由主祭与助祭构成；三是祭祀与政体相适应，各有典礼，因此礼乐之邦名副其实。十三代之后也就是周幽王时代礼乐废。礼乐废就是礼崩乐坏，礼崩乐坏对应于天子的政治体制，天子号令不能够实施，礼乐制度不能完全执行，那么就是礼崩乐坏了。为什么要用完全两个字来表述，是因为周代的礼乐不施之后，诸侯拥有自己的礼乐之前，诸侯国礼乐与往来依然参照周礼。公元前781年～前771年周幽王在位，公元前770年平王东迁，那么礼崩乐坏的时间应该在公元前770年或稍前。但是在时间上有一定的规定，《论语》卷九《阳货》说：

宰我问："三年之丧，期已久矣。君子三年不为礼，礼必坏；三年不为乐，乐必崩。旧谷既没，新谷既升，钻燧改火，期可已矣。"③

---

① 《礼记正义》第25卷，《十三经注疏》，第1448页。

② 班固：《汉书》第25卷（上），中华书局，1962，第1193～1194页。

③ 何晏注，邢昺疏《论语注疏》第17卷，《十三经注疏》，第2526页。

周天子到东周以后实际控制的主要是洛邑，还要得到郑国与晋国的辅助，因此东周已经礼崩乐坏是肯定的事实。但是，在具体的国家则明显不同。

《左传》襄公三十一年（公元前542年）说：

> 《卫诗》曰："威仪棣棣，不可选也。"言君臣上下、父子兄弟、内外大小，皆有威仪也。《周诗》曰："朋友攸摄，摄以威仪。"言朋友之道，必相教训，以威仪也。《周书》数文王之德曰："大国畏其力，小国怀其德。"言畏而爱之也。《诗》云："不识不知，顺帝之则。"言则而象之也。①

文章中称《诗经》叫诗，同时还出现了周诗的概念，说明这个时候作为礼乐的《诗经》已经成为历史，天子礼乐已经成了经典，当然也就不再实施，而代之的是诸侯自己的礼乐（诗），而周诗实际上就是后来的王风。

下面还有两则很有意思的故事，也能说明一定的问题。《左传》昭公五年（公元前537年）说：

> 公如晋，自郊劳至于赠贿，无失礼。晋侯谓女叔齐曰："鲁侯不亦善于礼乎？"对曰："鲁侯焉知礼？"公曰："何为自郊劳至于赠贿，礼无违者，何故不知？"对曰："是仪也，不可谓礼。礼所以守其国，行其政令，无失其民者也。"②

很显然，当时的礼乐已经不存在，所以礼仪只是仪式，礼的特征国家一统，政通人和不存在，所以即使形式礼乐，也不是礼乐。《左传》襄公二十七年说：

> 庆封来聘，其车美。孟孙谓叔孙曰："庆季之车，不亦美乎？"叔孙曰："豹闻之：'服美不称，必以恶终。'美车何为？"叔孙与庆封食，不敬。为赋《相鼠》，亦不知也。③

聘问制度虽然存在，但是齐国聘使者连《诗经》中的《相鼠》都不知道，

---

① 左丘明传，杜预注，孔颖达疏《春秋左传正义》第40卷，《十三经注疏》，第2016页。
② 《春秋左传正义》第43卷，第2041页。
③ 《春秋左传正义》第38卷，第1994～1995页。

因此作为笑谈。这至少说明，当时的齐国完全丧失了礼乐教育，其次赋诗专对已经不具有普遍性。这样的例子不止一处。《左传》昭公十二年说：

夏，宋华定来聘，通嗣君也。享之，为赋《蓼萧》，弗知，又不答赋。昭子曰："必亡。宴语之不怀，宠光之不宣，令德之不知，同福之不受，将何以在？"①

宋国出使鲁国，按照惯例应该用聘问礼乐，但是宋国的使者一问三不知，可见宋国这时候不仅没有仪式教育，甚至连仪式都看不懂，《诗经》的名称也不知道，那么礼乐消失得应该很彻底了。从实际情况来看，仪式消失也经历了一个过程，就是对礼乐作品象征性地使用，不是用完整的礼仪，而是随心所欲，如断章取义就此出现。

《左传》襄公十九年说：

冬，季武子如宋，报向戌之聘也。褚师段逆之以受享，赋《常棣》之七章以卒。宋人重贿之。归复命，公享之。赋《鱼丽》之卒章。公赋《南山有台》。武子去所，曰："臣不堪也。"②

从上列材料我们看出，也可以赋一章，且位置并不固定。这类材料虽不多，但亦不是个例，时间在春秋晚期。

礼崩乐坏的礼和礼仪关系应该比较清楚了，大致的时间就是在周幽王时代，幽王失道，因此礼崩乐坏。礼乐自此开始从诸侯出，诸侯的礼乐除了原来天子赏赐的以外，自己也陆续建设了一些。这就是后来的国风。这些国风在乐上有什么特点呢？新发现的曾侯乙墓的编钟上有文字记载说：

曾侯乙作诗，商角、商曾，割姑洗之商角，羸嗣（乱）之宫，羸嗣（乱）之在楚为新钟，其在齐为吕音，割姑洗之商曾，穆音之宫，穆音之在楚为穆钟，其在周为厉音，太簇之宫，其反，在晋为盘钟，羸乱之宫角，蕤宾之宫曾。③

礼崩乐坏不仅仅是说礼乐征伐不再从天子出，礼乐出自诸侯，还包括自己

① 《春秋左传正义》第45卷，第2061～2062页。
② 《春秋左传正义》第34卷，第1969～1970页。
③ 《殷周金文集成》第一册，中华书局，2007，第362～365页。

建立的音乐体系以及乐器的运用等。音乐体系的建立的前提是标准音的确定，诸侯自己制造编钟定音（也有的用丝竹），所以形成了自己的音乐，也就是调，如曾侯乙钟所示，嬴嗣之宫在楚为新钟，在齐为吕音，穆音之宫在楚为穆钟，其在周为厉音，太簇之宫，其反，在晋为盘钟。显然曾侯知道周乐与楚、晋的音乐之异同，之后各代帝王都有自己的礼乐，并千方百计参考前代的礼乐，寻找礼器和逃散的乐师，但是内容、运用方式等皆不同，并且对礼崩乐坏的认识也不同，皆以国家灭亡作为礼崩乐坏的根据。

失声的存在：古典文化中的音乐

孔旭荣（美国肯恩大学）

摘　要：本文重点考察音乐在文化、历史和诗赋中失在的现象，并由此涉及音乐记录的特点，中西文化的交流，以及文化传承所面临的挑战。

关键词：音乐　音乐赋　文化传承

作者简介：孔旭荣，女，1971 年 3 月生，山西平遥人。北京师范大学古典文学硕士，美国威斯康星大学麦迪逊分校中国文学硕士和博士。曾任教于圣地亚哥州立大学和哥伦比亚大学，当前任教于肯恩大学历史系，负责中文研究和亚洲研究两个学术项目，于2011 年获得终身教授资格。主要研究领域是中国中古诗歌，研究成果包括公元三世纪的辞赋发展，傅玄和陶渊明研究及为中华书局翻译《资治通鉴》和《后汉书》等。

在 2008 年的世博会上，中国馆奉献给观众的是一幅会动的古画，充满生机的画面瞬间把观众带回到十二世纪，在清明时节游览繁忙的汴京（北宋都城，又称东京、开封），那里屋舍俨然，商店林立，行人络绎。荡漾的舟船和奔来跑去的人物把我的思绪和身体拉进了北宋的东京。正当我试图去亲身体会、亲身感受那空前的繁华时，那须臾不在的背景音乐又把我的双脚留在了二十一世纪。恢复古代的一天，本身是激动人心的，只可惜没有相应的音乐相随。这遗憾不是会动的《清明上河图》独有。我们想到任何一个朝代，任何一桩历史事件，任何一个历史人物时，我们耳边能否响起相应的旋律？没有。但是，没有人可以否认音乐在我们的文化中扮演着非常重要的角色。音乐，它无处不在的文字记录和无处存在的现实让我们开始思索音乐留存和文化传承的问题。下面就让我们从历史从文化从文学多角度看看音乐留给我们怎样的挑战。

谈到中国的文化，一个人不能绕开，那就是孔子。孔子关于音乐的理论对中国文化的影响也同样不能绕开。孔子认为音乐对个体的影响是多层面的：

兴于诗，立于礼，成于乐。(8.8，《泰伯》第八节)①

音乐又有愉悦身心的作用，所以孔子建议以吟诵诗篇抒发热情、以坚守礼法建功立业、以聆听音乐娱悦身心。音乐还是造就完美人格的必要条件：

子路问成人。子曰："若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣。"(14.12，《宪问》第十二节)

子路问怎样算完美的人，孔子说："如果具有臧武仲的智慧，孟公绰的清心寡欲，卞庄子的勇敢，冉求的才艺；再加上知礼懂乐的修养，就可以算完人了"。有趣的是孔子把音乐放在最后，除了强调众所周知的品性和能力，还认识到礼仪和音乐是最不直接但又最关键的修养了。孔子的认识远远超越许多现当代急功近利的教育家，他们关心的是技术而不是不可触摸的礼乐修养。

对孔子来说音乐还有治国安邦的作用：

颜渊问为邦，子曰："行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则韶舞。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。"(15.11，《卫灵公》第十一节)

颜渊问怎样治理国家，孔子说："用夏朝的历法，乘商朝的车辆，戴周朝的礼帽，提倡高雅音乐，禁止靡靡之音，疏远夸夸其谈的人。靡靡之音淫秽，夸夸其谈的人危险。"孔子又一次把音乐罗列在最后，即使不是更高一等，至少在治理国家这件大事上孔子视音乐与历法、礼仪齐平。

孔子所推崇的雅乐其实是一套制度，这套制度是对前朝传统的综述，也是对后代传承的要求。而历史的发展似乎是在遵循他的要求。创始于西周初年的"制礼作乐"，一直延续到清代，贯穿了整个封建社会。这套完备的复杂的音乐礼仪，也就是庙堂雅乐，用途极其广泛。冬至在南郊（天坛）祭天、夏至在北郊（地坛）祭地要演奏雅乐；在供奉祖先灵位的宗庙

---

① 本文涉及的《论语》原文与译文均参见中国哲学书电子化计划，http：//ctext.org/analects/tai-bo/zh；Confucius publishing co.，http：//www.confucius.org/lunyu/lange.htm。

祭祀需要雅乐相伴；在明堂举办朝会、祭祀、庆赏、选士、养老、教学等大典上也得有雅乐。可见雅乐既是祭祀乐又是朝廷宴飨；它也是“先王之乐”，先王特指历史上尧舜禹汤文武几个有名的帝王，乐曲包括古代乐舞，如《周礼》中记载的“六代大舞”，其中以《韶》《武》乐流传最广，影响也最大。雅乐乐器主要为钟磬，所以汉至唐雅乐兴废与钟磬得失及乐律存否有直接关系。雅乐的另一特点是与时俱进，即变雅，民间俗乐、胡部新声、道曲佛曲都对雅乐有影响。[①]下文将结合史书记载进一步了解雅乐。

雅乐的特点可以从正史中关于音乐的章节中了解一二。二十四史中十七部有专门记录音乐的章节：

《乐书》：《史记》
《礼乐志》：《汉书》《新唐书》《元史》
《律历志》：《后汉书》《魏书》《隋书》
《乐志》：《晋书》《宋书》《南齐书》《旧五代史》《宋史》《辽史》《金史》《明史》
《音乐志》：《隋书》《旧唐书》

这些章节详细记述并阐述了音、乐、律，是研究音乐史的宝藏。我们以西晋为例，管窥一二。选择西晋（265～317 年，凡 52 年）是因为那是非凡的公元三世纪孕育出的短暂的和平。公元三世纪始于公元 196 年曹操挟天子以令诸侯，止于 317 年西晋灭亡。这一世纪的政治、经济、文化其实是被两大家族控制的：曹氏和司马氏。这一世纪不仅见证了中国第一个大帝国汉王朝的衰落，更经历了华夏民族初次被异族打败，从此文化中心开始南移的过渡阶段。这一世纪也是对代表华夏文明的中原文化的终结和总结。[②]

《晋书》的《乐志》分上、下两卷，用五声、八音、六律、十二管为

---

① 张树国：《变雅：庙堂雅乐的生命张力》，《浙江文学》2009 年第 5 期。

② 澳大利亚学者 Rafe de Crespigny 撰写的文章提纲挈领地举出三世纪的特点和特别性：“I believe there is room for a general survey of the third century, which saw the transition from a long - unified empire to a comparable period of disunity and conflict,” in “Note to the original article 1991,” see “The Three Kingdoms and the Western Jin: A History of the Third Century.” *East Asian History* 1 (June 1991): 1 - 36; 2 (Dec. 1991): 143 - 164. https://digitalcollections.anu.edu.au/html/1885/42048/3KWJin.html. Retrieved from Australian National University. Access on May 30, 2012.

纲纪，叙述了与音乐有关的故事，诸如寻找钟磬、器乐和乐人，又如设立明堂、宗庙、郊祀歌曲。《晋书》写道：

> 及武帝受命之初，百度草创。泰始二年（266年），诏郊祀明堂礼乐权用魏仪，遵周室肇称殷礼之义，但改乐章而已，使傅玄为之词云。①

司马炎登基之后一切需从头开始，于是下诏，令郊祀和明堂的礼乐暂时用曹魏的仪制，遵照周朝继承殷礼之义，只是改变乐章的歌词而已。②这个故事说明雅乐的传承性是很强的，新成立的朝廷必须找到前朝的庙堂音乐，采用相同的旋律，改写本朝的丰功伟绩，也就是旧调填新词，否则就不算雅乐，就不能用在于国家大事有关的重大事件上。《晋书》：

> 荀勖又作新律笛十二枚，以调律吕，正雅乐，正会殿庭作之，自谓宫商克谐，然论者犹谓勖暗解。时阮咸妙达八音，论者谓之神解。咸常心讥勖新律声高，以为高近哀思，不合中和。每公会乐作，勖意咸谓之不调，以为异己，乃出咸为始平相。后有田父耕于野，得周时玉尺，勖以校己所治钟鼓金石丝竹，皆短校一米，于此伏咸之妙，复征咸归。③

这个故事有意思，荀勖身为地位显赫的朝廷重臣（中书监、侍中、领著作、光禄大夫、尚书令），心胸不够宽广，容不下异己的言论，但是又有勇气认错，也许是基于对音乐的执着吧，但不论出于何种解释，知错能改都是非常难得的。他对自己的音律知识很自信，但地下发掘的律尺却证明他的对手的音更准，虽然音差只由于一粒黄小米的大小。因为雅乐的乐器

---

① 《晋书》第22卷，第679页。

② 吉联抗：《魏晋南北朝音乐史料》，上海文艺出版社，1982，第73页。

③ 《晋书》第22卷，第693页。“荀勖又做新律的笛十二支，用以调音，校正雅乐，在正式朝会的大庭广众中演奏。自以为各音正确谐和，然而一般的评论还是认为荀勖见识短浅。这时阮咸通晓音乐，一般的评论认为他见识入神。阮咸心里时常讥议荀勖的新律声音高，以为音高近于亡国之音，不符合中和的要求。每当集会奏乐，荀勖料想阮咸认为乐音不谐调，以为有意和自己立异，于是放阮咸出去做始平相。后来有个农夫在地里作耕作时，得到一支周时的玉尺，荀勖用它校核自己所做的各种乐器，都校出短了一粒米的长度，由此佩服阮咸的神妙，又征召阮咸回到朝廷。”见吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》，第20～21页。

主要为钟磬，所以汉代至唐朝，雅乐兴废与钟磬得失、乐律存否有直接关系。这个故事就说明地下发掘的律尺对雅乐的影响极大。《晋书》：

> 案魏晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹筝，朱生善琵琶，尤发新声。故傅玄著书曰："人若钦所闻而忽所见，不亦惑乎！设此六人生于上世，越今古而无俪，何但夔牙同契哉！"案此说，则自兹以后，皆孙朱等之遗则也。①

在这里我们看到古今中外的结合，老歌，新曲，外来乐器，传统器乐交汇到一起，给人带来视听上的震撼。对听觉艺术的感慨，现场体会超过文字记录，时至今日也仍然如此。《晋书》：

> 但歌，四曲，出自汉世。无弦节，作伎最先唱，一人唱，三人和。魏武帝尤好之。时有宋容华者，清彻好声，善唱此曲，当时之特妙。自晋以来不复传，遂绝。②

这个故事提到了失传的曲目。《晋书》成书于唐太宗李世民的贞观二十二年（648 年），那时大家已经感觉到声音艺术不容易被记录、容易被遗忘的遗憾了。文字的描写可以告诉后人曾经发生了什么，可以写得让人如痴如醉，但绝不能把声音保留下来。阅读关于音乐的记录，我们似乎了解到一些，但又似乎什么也不明白。尽管保留声音艺术如此艰难甚至无望，中国的雅乐传统还是流传了上千年，其中一定有不少传讹，也一定有很多改进。这充分说明了中国文化具有强大的传承性，以及兼容并包性。这些特点在音乐赋上也可窥见一二 。

傅玄（217～278 年），作为魏晋举足轻重的官员、多产的作家、被后

---

① 《晋书》第 23 卷，第 716 页。"有孙氏善于歌唱传统歌曲，宋识善于打节鼓帮腔，陈左善于清唱，列和善于吹笛，郝索善于谈筝，朱生善于弹琵琶，更善于弹出新鲜曲调。所以傅玄写道：'人们要是重视听说的而忽视亲自见到的，不是太糊涂了吗？倘使这六个人活在古时候，经历很长的时间而没有人比得上，那么怎能让乐正夔和伯牙两个人称能呢？'照此说来，那么从这以后，都是孙、朱等人的传统方法呀。"见吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》，第 39～40 页。

② 《晋书》第 23 卷，第 716 页。"'但歌'四首曲子，开始于汉代，不用管弦乐器和节鼓，表演时，先是一个人唱，三个人跟着帮腔。曹操特别喜欢听它。当时有个名叫宋容华的，声音清澈好听，善于唱这种曲子，是当时最好的歌手。从晋朝以后不再流传，就此失传了。"见吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》，第 125 页。

代推崇的思想家，他的作品可以很清楚地表现政治、音乐和文学的关系。在阅读《晋书》的《乐志》时很容易发现傅玄是西晋雅乐创建的关键人物。用在明堂、郊祀的18首乐曲的歌词是他创作的；晋武帝还令傅玄改写从汉代就流行的短箫铙歌二十二首为晋室歌功颂德。[①]傅玄将“战城南”改成“景龙飞”，“将进酒”改成“因时运”，“上邪”改成“大晋承运期”。民间流行的歌曲改成朝廷使用的歌功颂德的雅乐，这个雅化的过程似乎很短很直接，变动不多，内容稍作修饰就好。[②] 试想一下，保留韩国艺人鸟叔成名曲“江南 style”的旋律，用汉语填写类似“义勇军进行曲”的词，那效果应该类似傅玄的改写吗？这种旧曲新词还告诉我们音乐和诗歌有着紧密的关系，因此有学者就认定诗歌即是音乐，文学史就是音乐史。[③]

作为三世纪最多产的作家，傅玄的《傅子》是一部集思想、教育、哲学、经济、政治为一体的著作，《四库全书总目》认为它的价值地位远在东汉王充（27～97年）《论衡》、东汉末年仲长统（179～220年）《昌言》之上。《四库全书总目》赞其：“皆关切治道，阐启儒风，精意名言，往往而在，以视《论衡》、《昌言》，皆当逊之。”[④]

傅玄还是创作音乐辞赋最多的人。赋这种文体是中国独有的，其特殊的地位只是在近代才大大缩水。《文选》共46卷，赋被搁置在第一位，数量为10卷，而备受瞩目的只有7卷 。音乐辞赋就是把器乐作为主要书写对象，对它的来源、制作、功用进行不遗余力的、全方位的描写。曹魏和西晋共16篇，涉及7种乐器：笙2，琴4，笛1，筝2，笳3，琵琶3，节1。

曹魏时期有五篇音乐赋：阮瑀《筝赋》、杜挚《笳赋》、孙该《琵琶赋》、嵇康《琴赋》、闵鸿《琴赋》；西晋时期十一篇：傅玄《笳赋》《琵琶赋》《琴赋》《筝赋》《节赋》、潘岳《笙赋》、夏侯淳《笙赋》、夏侯湛《夜听笳赋》、孙楚《笳赋》、成公绥《琵琶赋》《琴赋》。和汉代相比，魏晋的作品少了咏琴的，没了咏箫和簧的，但增加了咏琵琶、节和笳的。[⑤]

---

① 《晋书》第23卷，第702页；吉联抗《魏晋南北朝音乐史料》，第104页注解1以及图表。铙歌上邪卷16和曲辞上邪卷19不一样。

② 《魏晋南北朝音乐史料》，第104页，第105页注解1。

③ 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海人民出版社，2006，第34页。

④ 永瑢等撰《四库全书总目提要》第91卷，第18册，商务印书馆，1933，第13页。

⑤ 汉代有10篇音乐赋，其中关于琴的4篇，箫1，笛1，筝1，笙1，虡1：贾谊《虡赋》，枚乘《笙赋》（佚），王褒《洞箫赋》，刘向《雅琴赋》，刘玄《簧赋》佚，傅毅《雅琴赋》，马融《琴赋》《长笛赋序》，侯瑾《筝赋》，蔡邕《琴赋》。

由于篇幅所限，本文关注的是汉代没有出现或说失传的关于琵琶、节、笳的作品，由于节赋是残篇，所以重点要考察琵琶赋和笳赋。

西晋三篇《琵琶赋》出自孙该、傅玄和成公绥，四篇《笳赋》出自傅玄、杜挚、孙楚和夏侯湛，傅玄的是残篇，不做探究，剩下的六篇音乐赋都涉及了传统对外来音乐的处理。先来看看三位诗人是如何论述琵琶起源的。

孙该《琵琶赋》：

然后讬（托）乎公班，妙意横施。……仪蔡氏之繁弦，放庄公之倍簧。①

成公绥《琵琶赋》：

惟此琵琶，兴自末世。尔乃讬（托）巧班输，如意横施。②

傅玄《琵琶赋》序：

世本不载作者，闻之故老云，汉遣乌孙公主嫁昆弥（乌孙的头领，今伊犁河谷），念其行道思慕，故使工人知音者载琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。今观其器，中虚外实，天地之象也。盘圆柄直，阴阳之序也。柱十有二，配律吕也；四弦，法四时也。以方语目之，故云琵琶。取其易传于外国也。杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。二者各有所据。以意断之，乌孙近焉。③

孙该和成公绥都将琵琶的产生归功于鲁班。傅玄承认了琵琶的异域色彩，但是否认了它的外来血统。他说琵琶是西域人的叫法，是西域人给汉人制作的乐器起的名。这就很好笑了，试问，在外人取名前，汉人怎么称呼这个乐器呢？汉人为什么沿用外人给起的名呢？

再来看看诗人是如何描述笳的起源的。孙楚《笳赋》：

顷还北馆，遇华发人于润水之滨，向春风而吹长笳，音声寥亮，

① 《全三国文》第40卷，严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局，1958，第1277页。

② 《全晋文》第59卷，第1796页。

③ 《全晋文》第45卷，第1716页。

有感余情。爰作斯赋。[1]

夏侯湛《夜听笳赋》：

越鸟恋乎南枝，胡马怀夫朔风，惟人情之有思，乃否滞而发中，南闾兮拊掌，北阁兮鸣笳。[2]

杜挚《笳赋》：

昔李伯阳避乱西入戎。戎越之思，有怀土风。遂造斯乐，美其出入戎貉之思，有大韶夏音。

羁旅之士，感时用情。乃命狄人，操笳扬清。[3]

孙楚的辞赋没有提到外来因素，夏侯湛强调的是地域的差别，杜挚的描述有外域的因素，但强调笳这一乐器是汉人在西域因怀念故土而制作的。

虽然多数诗人承认了琵琶和笳与外族的联系，但又不接受它们是外来事物这一事实，结果就是他们非常默契地把这两个外来乐器在辞赋里汉化了。这个有趣的汉化过程倒是让我们了解了外来乐器和曲调对雅乐和文学创作是有很大影响的，遗憾的是我们对国外的音乐记录方式没有向对乐器或乐调一样及时接受。

音乐作为一种视听艺术转瞬即逝，需要借助语言或符号才能被记录下来。中国人很早就有了记录声音的觉悟，也做过不少尝试，比如传统的记谱方式：如声曲折，律吕乐谱，指法谱，琴谱，管色谱，工尺谱，琵琶谱，燕乐半子谱，弦索谱，二四谱。[4] 遗憾的是它们“没有形成音高和节奏的精确量化”，“没有形成欧洲五线谱记谱法那样独立的表情、速度、力度等规范体系”，[5] 所以依据传统乐谱，我们还是无法听到古乐。

五线谱是被公认最准确记录音乐的方法，在公元九世纪时，天主教会的音乐家们便发明了“纽姆乐谱”。最早的钮姆乐谱还不能完全记下旋律，

---

① 《全晋文》第 60 卷，第 1800 页。

② 《全晋文》第 68 卷，第 1850 页。

③ 《全晋文》第 41 卷，第 1282 页。

④ 杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，民族出版社，1997，第 150 页。

⑤ 刘姝：《中国古代音乐的记谱方法》，《青海师专学报》1999 年第 67 期，第 75 页。伍国栋：《中国古代音乐》，商务印书馆，1997。

它只能表示歌词各音节大略的长度和抑扬而已。到了十世纪左右，四线谱发明以后便可记录音的高低。然后到了十二世纪又发明了表示音长短的符号，逐渐成了今天五线谱的基础。[①] 五线谱传入中国，最早见于文字记载的是1713年的《律吕正义》续编，书中记述了五线谱及音阶、唱名等。这是中国清代康熙、乾隆两朝宫廷敕撰的，以乐律学为主要内容的音乐百科专著。分上、下、续编，后又增加了后编 。续编《均协度曲》取材于基督教传教士葡萄牙人徐日升和意大利人德格里先后传来的乐书，介绍欧洲乐理知识。这是最早介绍欧洲乐理知识的汉文著作。[②] 受到西洋和日本的影响，民国时期，学堂乐歌开始应用五线谱。从西方符号化记谱方式大致成形的十二世纪，到民国初年国人开始应用五线谱的二十世纪，八百年的时间过去了，我们为什么没有尽快接受使用似乎是能更精确记录声音的五线谱呢？

我们没有更快地接受五线谱，完全不是因为我们不开放。纵观世界历史，人们一次又一次地发现华夏文明极其善于接受外来文化：商朝的青铜器铸造术是从美索不达米亚传来的；汉代的马匹是从当今的乌克兰和俄国南部传来的；汉末的佛教是从印度传来的，因为翻译佛经，我们才发现了声调的存在，沈约（441～513年）才提出了四声八病说来规范诗歌的写作和批评；[③] 三世纪的备受达官贵人热捧的石榴、葡萄是从波斯传来的。开放的文明对于五线谱倒迟疑起来了。即使虔诚的宗教传播也没有起到作用。景教（Nestorian 派）在唐太宗贞观九年（635年）传入中国，景教歌曲也随之传入。[④] 唐武宗会昌五年（845年）禁止，后在中原销声匿迹。元代传入中国的基督教有景教，也有罗马教。元世祖至元二十九年（1292年），罗马教廷派教士约翰·孟德高维诺到北京，任天主教总教主，传教三十年，罗马派盛行一时。当时的教会也有唱“赞歌”的活动。[⑤] 这时，五线谱已经在欧洲使用近一百年了。

在研究欧洲教会音乐东传时，阴法鲁先生不止一次提到欧洲音乐对

---

① http：//content. edu. tw/primary/music/tn_ dg/content/ext/hisory/data－1－main－g. htm.

② 管亚男：《〈律吕正义续编〉的初步研究》，福建师范大学硕士学位论文，2010。

③ 无名的印度传教士发现了四声，在齐武帝（r. 483～494）时中国学者也知道了他们的发现，但完全认可和接受是梁武帝时期（r. 502～550），Thomas Watters，*Essays on the Chinese Language*（Presbyterian Mission Press，1889），44.

④ 阴法鲁：《利玛窦与欧洲教会音乐的东传》，《音乐研究》1982年第2期，第87页。

⑤ 阴法鲁：《利玛窦与欧洲教会音乐的东传》，《音乐研究》1982年第2期，第88页。

“中国的影响不大”，也许是由于西方的记谱方式并不适合我们的音乐特点，不适合记录我们的音乐创作。有些学者意识到五线谱的局限性并提出“改进五线谱和简谱准确反映民间音乐的韵味和原貌”。① 可惜的是“当20世纪后半叶西方音乐开始发展不确定音乐和记谱法时，中国传统记谱法却在专业音乐和公共音乐教育中基本消失。”②如果停止研究古谱，恢复古乐会更加不可能，而跟随音乐一同失去的将是我们所有的文明。

> 子在齐闻韶，三月不知肉味。曰：“不图为乐之至于斯也!”（7.14，《述而》第十四节）

在齐国听《韶乐》后三月不知肉味，孔子感慨道：“没想到好音乐这样迷人。”是什么样的音乐让孔子如痴如醉呢？我们的时代有没有产生出那样迷人那样伟大的音乐？如果没有，是我们本身不是伟大的听众？还是我们的时代不具有产生伟大音乐的土壤？所有的问题使得韶乐更让人向往，使得韶乐能否恢复成了我们关心的问题 。

会动的《清明上河图》是震撼人心的，但那只是漫长探索如何古为今用的开始。我们的祖先非常善于文字记录，为我们留下了丰厚的文化遗产，这是让很多人羡慕不已的。当学者希望了解更多波斯古国早期文明，他们不得不依赖我们的古籍。当迪士尼需要扩大市场时，他们居然仰仗了中国古典诗歌和文化的魅力：一部《木兰》（1998，and 2004）让多少外国女孩为自己的性别骄傲；一部《功夫熊猫》（2008）让多少外国孩子为寻找自己的人生充满信心。它们都是古为今用的榜样。我们应该向他们学习，只是我们的任务更艰巨，我们必须沉下心来，耐心地整理文献，潜心地研究古籍，等中华文化恢复到有声有色时，我们才能说我们的历史是悠久的，我们的文明是灿烂的，否则，它们将永远无声地存在，甚至消亡。

说到整理浩瀚的古籍，最大的挑战是学音乐的不通古文，研究古文的乐理欠缺。期待今后有更多来自音乐和古典文学的学者投入到中国古典音乐的整理和研究上，在不久的将来，千千万万的人，不仅能读到、看到，更能听到、感受到中国文化独特的存在和魅力。

---

① 廖红宇：《五线谱和简谱在中国的演进及其对中国音乐传统记谱法的影响》，《乐府新声》2006年第3期，第52～58页。

② 刘姝：《中国古代音乐的记谱方法》，《青海师专学报》1999年第67期，第75页。王建红：《魏晋南北朝乐舞赋研究》，贵州大学硕士学位论文，2009，第40页。

《郊祀歌》十九章创作时间问题阙疑*

林　静（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：《郊祀歌》十九章作为汉代郊庙歌辞的经典范本，其创作时间问题一直混淆不清。据《汉书·礼乐志》记载，其中多数篇章有本事可循，但在采入十九章后至少经过了两次性质动机相异的加工修改过程。所以有必要把本事时间从笼统的“创作时间”里细化出来，并与入乐定章的时间加以区分，这样才能更加客观清楚地了解十九章创制的真实过程。

关键词：《郊祀歌》十九章　创作时间　《天马》　本事

作者简介：林静，女，1982年生，河北保定人。北京大学文学博士，现为首都师范大学文学院博士后，研究方向为魏晋隋唐五代文学。

《汉书·礼乐志》所载《郊祀歌》十九章是汉代郊庙歌辞的经典范本，无论对汉乐府的考察还是对汉代礼乐制度特别是郊祀之礼的研究都有重要的文献价值，历来备受瞩目。然而，学界在处理《郊祀歌》十九章的创作时间问题上存在过于笼统粗略的问题，甚至存在误解。而这又与部分乐章之附注直接相关。

《礼乐志》所载十九章中有数篇附注祥瑞福应之事发生的时间和地点，兹列举如下：《天马》其一诗后注曰：“元狩三年马生渥洼水中作。”①《天马》其二诗后注曰：“太初四年诛宛王获宛马作。”②《景星》十二诗题下注曰：“元鼎五年得鼎汾阴作。”③《齐房》十三诗题下注曰：“元封二年芝

* 本文获北京市博士后科研活动经费资助项目（A类）资助（项目编号2014ZZ－92）。

① 《汉书·礼乐志第二》第22卷，中华书局，1962，第1060页。

② 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1061页。

③ 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1064页。

生甘泉齐房作。”[①]《朝陇首》十七诗题下注曰：“元狩元年行幸雍获白麟作。”[②]《象载瑜》十八诗题下注曰：“太始三年行幸东海获赤雁作。”[③] 又据《汉书·武帝纪》，武帝每逢巡狩遇祥瑞福应之事素有作歌之习：

> 元狩元年冬十月，行幸雍，祠五畤。获白麟，作《白麟之歌》。[④]
>
> （元鼎四年）六月，得宝鼎后土祠旁。秋，马生渥洼水中。作《宝鼎》、《天马之歌》。[⑤]
>
> （元封二年）六月，诏曰：“甘泉宫内中产芝，九茎连叶。上帝博临，不异下房，赐朕弘休。其赦天下，赐云阳都百户牛酒。”作《芝房之歌》。[⑥]
>
> （元封）五年冬，行南巡狩，至于盛唐，望祀虞舜于九嶷。登灊天柱山，自浔阳浮江，亲射蛟江中，获之。舳舻千里，薄枞阳而出，作盛唐枞阳之歌。[⑦]
>
> （太初）四年春，贰师将军广利斩大宛王首，获汗血马来。作《西极天马之歌》。[⑧]
>
> （太始三年）二月，令天下大酺五日。行幸东海，获赤雁，作《朱雁之歌》。[⑨]

对照以上史料可知，关于武帝作歌的记载与十九章中部分篇章所附注之本事完全吻合。而《汉书·礼乐志》所载《郊祀歌》十九章又被视为最可靠的版本，研究者往往据此将其本事发生的时间等同于该乐章的创作时间。例如萧涤非在《汉魏六朝乐府文学史》中提出疑问：“今《汉书》所录次第，似不以时代为先后。如《朝陇首》作于元狩元年，而列在第十七，《天马歌》二首，一作于元狩三年，一作于太初四年（公元前101年），而

① 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1065页。
② 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1068页。
③ 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1069页。
④ 《汉书·武帝记第六》第6卷，中华书局，1962，第174页。
⑤ 《汉书·武帝记第六》第6卷，第184页。
⑥ 《汉书·武帝记第六》第6卷，第193页。
⑦ 《汉书·武帝记第六》第6卷，第196页。
⑧ 《汉书·武帝记第六》第6卷，第202页。
⑨ 《汉书·武帝记第六》第6卷，第206页。

列在第十，不知何故？岂当日经武帝排定固如是耶？”[①]此番质疑发人深思，同时也说明萧涤非将班固所注本事时间与该篇成章时间等同起来。

另有诸多研究者亦据此注断定某些篇目的创作时间。如郑文于《汉诗研究》中指出十九章可考的部分篇章的创作时间为：“《天马》作于太初四年（公元前101年）。《景星》、《齐房》作于元封二年（公元前109年）。《后皇》、《华烨烨》作于元鼎四年（公元前113年）。《五神》、《惟太玄》作于元鼎五年（公元前112年，实际作于公元前111年）。《日出入》、《象载瑜》作于太始三年（公元前94年）。《天门》作于元封元年（公元前110年）。《天地》作于元鼎六年（公元前111年）。《朝陇首》作于元狩元年（公元前122年）。”[②]张永鑫在《汉乐府研究》中也说：“《郊祀歌十九章》的各章写作时间，有可考与不可考者。”[③]他认为不可考的篇目有迎神曲《练时日》、送神曲《赤蛟》《帝临》以及歌咏四时之乐章等七篇，其余如《天马》《景星》《齐房》《后皇》《华烨烨》等各章的创作时间均可考，观点与郑氏基本相同。他们考证各篇章的创作时间所依据的显然也是史籍所载其本事发生的时间，而认为不可考的篇章正是《练时日》《赤蛟》等无明确本事可寻的作品。那么，《汉书·武帝纪》所载《白麟之歌》《宝鼎之歌》《西极天马之歌》《芝房之歌》《朱雁之歌》是否完全等同于《郊祀歌》十九章之《朝陇首》《景星》《天马》《齐房》《象载瑜》诸乐章歌辞呢？进一步说，将十九章的创作时间与本事时间混同为一的做法是否符合史实呢？要梳理清楚这个问题关键是要找出武帝所作歌诗的底本。

值得注意的是，《汉书·武帝纪》中仅提及武帝所作歌诗之题目，并未记载其内容，仅《史记·乐书》载有武帝两次获得宝马所作歌诗之内容。《史记·乐书》所载两首歌诗原文如下：

> 太一贡兮天马下，沾赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里，今安匹兮龙为友。[④]
>
> ——《太一之歌》

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第43页。

② 郑文：《汉诗研究》，甘肃民族出版社，1994，第33页。

③ 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第164页。

④《史记·乐书第二》第24卷，中华书局，1959，第1178页。

天马来兮从西极，经万里兮归有德。承灵威兮降外国，涉流沙兮四夷服。[1]

——《西极天马之歌》

《郊祀歌》十九章之《天马》篇曰：

太一况，天马下，沾赤汗，沫流赭。志俶傥，精权奇，籋浮云，晻上驰。体容与，迣万里，今安匹，龙为友。

天马徕，从西极，涉流沙，九夷服。天马徕，出泉水，虎脊两，化若鬼。天马徕，历无草，径千里，循东道。天马徕，执徐时，将摇举，谁与期？天马徕，开远门，竦予身，逝昆仑。天马徕，龙之媒，游阊阖，观玉台。[2]

通过对比不难发现，《郊祀歌》十九章之《天马》篇糅合了武帝元狩三年所作《太一之歌》与太初四年所作《西极天马之歌》。比之武帝所作歌诗原貌，经过润色加工后的《天马》篇无论在语言形式还是结构内容上都发生了明显变化。而这种变化显然不是由于传抄版本细枝末节的改动，而是刻意经营的结果。首先从语言形式上看，《天马》去掉底本中所有“兮”字，变楚辞体为整饬的三言体，第二章还运用四句一组、重复首句的方式营造回环复沓之美。再从内容结构来看，《天马》篇比底本更加充实丰富。具体来讲，《天马》第一章比之《太一之歌》增加了“志俶傥，精权奇，籋浮云，晻上驰”四句，将天马神驰云端之英姿置于想象背景当中进行动态描摹，使得天马的形象鲜活起来。第二章对《西极天马之歌》的改动更大，只有开篇四句沿用原作，其他文字全部是重新创作，将底本中“经万里兮归有德”“承灵威兮降外国”两句原本较为空泛抽象的歌辞充分展开，代之以惟妙惟肖地描述天马从西极一路奔腾而来的艰难传奇的旅程，从而刻画出天马之神姿，使文本更具文学性。可见，入乐定章后的歌辞文本与原始文本之间，无论外在形式还是内容风格方面形成了难以忽略的差异。

事实上，《天马》篇的创作模式并非特例，在整个汉乐府创作中都具

① 《史记·乐书第二》第24卷，第1178页。

② 《汉书·礼乐志》第22卷，第1060~1061页。

有代表性和典型性。余冠英在《乐府歌辞的拼凑与分割》一文中指出："本为两辞合成一章，这种情形最早见于汉郊祀歌。郊祀歌第十章《天马》本是两辞，据《汉书·礼乐志》，《太一况》一首作于元狩三年（《武帝纪》则云元鼎四年），《天马徕》一首作于太初四年，应是合并于李延年辈之手。"[①]这种改动与其说是合并，不如说是再创作，需要很高的文学素养，恐非倡优之辈所能胜任。因此，这种加工润色很可能在李延年协律之前便已发生，承担这项工作的定是具有极高文学创作能力的文士，究竟是谁目前难下定论。可以肯定的是，文士与李延年在十九章所经历的从原始文本到入乐成章的蜕变中都发挥了重要作用。那么，这个蜕变的过程具体是怎样展开的呢？

据史、汉记载，《郊祀歌》十九章的创作，是在武帝即位之初大兴天地之祠，颁定郊祀之礼等一系列完善礼乐制度的背景下进行的。面对"文、景之间，礼官肄业而已"[②]的局面，好鬼神之事的武帝对建制一套相对完备的郊祀之礼倾注了极大热情，这不仅表现在愈发频繁的祭祀活动方面，同时还体现在他个人对郊祀乐章创作本身的高度重视上。《汉书·礼乐志》载有《郊祀歌》十九章的创作缘起及成章过程：

> 至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。[③]

清人周寿昌在《汉书注校补》中对此段史料有细致的考辨：

> 《郊祀志》，"其春既灭南越，嬖臣李延年以好音见"，是为元鼎六年；相如死当元狩五年，死后七年延年始得见上，定郊祀之乐，即安得而举之？《延年传》，"是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲"，是相如前造诗，延年后为新声。"多举"者，言举相如等数十人之诗赋，非举其人也。"多举"

---

① 余冠英：《汉魏六朝诗论丛》，上海古典文学出版社，1956，第26页。

② 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1045页。

③ 《汉书礼乐志第二》第22卷，第1045页。

至“诗赋”为句，“为”犹“作”也，言昔相如等所造作之诗赋。[1]

如周氏所言，司马相如与李延年对十九章所做的加工存在时间与性质上的差别。司马相如等文士所做的贡献主要在于提供诗赋等原始文本，而李延年的特长则是“为新变声”，将文本与“新声曲”进行整合。由于是先造诗后配乐，李延年根据配乐的需要对遴选出的诗赋文本进行相应的改动是难以避免的。而汉乐府的创作素有“重声不重辞”的特点，[2]据声改辞完全符合当时的造乐原则。因此，经过李延年协律之后，作为郊祀乐章的歌辞自然会与原始文本产生差别。此外，由《惟泰元》《天地》两篇题目附注可知，[3]仅改动四字便须启奏皇帝，获准之后方可改易，说明这组乐章产生之后经过官方审定而作为法典性文本被固定下来，而在最终审核定章的环节是否出现改易也未可知。总之，十九章的作品一旦被确定纳入郊祀歌乐章体系之中，便开始了一个被不断修改加工的过程，充分说明十九章中大部分作品的底本产生时间与入乐定章的时间之间存在不可忽略的时差，底本与定本的差异便是在这个时差中逐步形成的。

除《天马》之外，十九章中还有数篇亦有底本可考，如白麟之歌、宝鼎之歌、芝房之歌、盛唐枞阳之歌、朱雁之歌等。然《汉书·武帝纪》仅留诗题而未载内容。众所周知，《汉书》与《史记》关系密切，大量内容重合。而对读《汉书·武帝纪》与《史记·武帝本纪》会发现，《汉书·武帝纪》中的武帝多次作歌的记载为《史记·孝武本纪》所阙，其余内容基本一致。而对于多出的武帝作歌之内容，掌握大量一手史料的班氏必另有所据。《汉书·艺文志》专有关于“歌诗”文献的记载：“右歌诗二十八家，三百一十四篇。”[4]前几家分别为：“《高祖歌诗》二篇。《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇。《宗庙歌诗》五篇。《汉兴以来兵所诛灭歌诗》十四篇。《出行巡狩及游歌诗》十篇。”[5]而班固于《郊祀歌》十九章歌辞后

---

① 周寿昌：《汉书注校补》第三册，中华书局，1985，第231～232页。

② 余冠英：《乐府歌词的拼凑和分割》一文开篇云：“古乐府重声不重辞，乐工取诗合乐，往往随意并合裁剪，不问文义。”《汉魏六朝诗论丛》，第26页。

③ 据《汉书·礼乐志第二》《惟泰元》篇题下注曰：建始元年，丞相匡衡奏罢“鸾路龙鳞”，更定诗曰“涓选休成”。《天地》篇题下注曰：丞相匡衡奏罢“黼绣周张”，更定诗曰“肃若旧典”。《汉书》，第1057～1058页。

④ 《汉书·艺文志》第30卷，第1755页。

⑤ 《汉书·艺文志》第30卷，第1753～1754页。

曰："其余巡狩福应之事，不序郊庙，故弗论。"[①]此句至少传达出两个意旨：一是《郊祀歌》十九章主要内容即为巡狩福应之事；二是除十九章之外，另有巡狩福应题材的歌诗，因不序郊庙，故从略。清王先谦《汉书补注》于此句下补注曰：

> 齐召南曰：案《艺文志》有《泰一杂甘泉寿宫歌》十四篇，《宗庙歌诗》五篇，是亦郊庙乐章也，不知何以遗之。沈钦韩曰：巡狩之事，武帝也。福应之事，宣帝也。武帝巡狩诗歌，若《瓠子》、《盛唐枞阳》、《秋风辞》之类。宣帝福应，若《中和》、《乐职》、《宣布》之诗。又云，上颇作歌诗，欲兴协律之事是也。先谦曰：《艺文志》所载，即此十九章也。十四加五共十九，齐未悟耳。[②]

王先谦的推断是否过于粗率姑且不论。齐、沈二位的说法倒是透露一个重要线索，即《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇、《宗庙歌诗》五篇、《出行巡狩及游歌诗》十篇存有郊庙乐章以及武帝巡狩出游所作的歌诗。[③] 借此推测，这很可能就是《汉书·武帝纪》所独有的关于武帝巡狩福应之事而作歌诗记载的文献依据，因此保存了部分《郊祀歌》十九章的原始文本。只是班固认为那些没能被采入十九章的歌诗"不序郊庙"，历史价值不大，故从略。如此看来，十九章里有巡狩福应之本事可寻的可能不限于那些注明本事的篇章，所占比重极大。例如，送神曲《赤蛟》篇并未注明本事，但从《汉书·武帝纪》关于武帝元封五年冬"登灊天柱山，自浔阳浮江，亲射蛟江中，获之"的记载可拈出蛛丝马迹。以"赤蛟"为题作送神之曲极有可能也是事出有因的。[④]此外，《后皇》之"物发冀州"也说明此作与

---

① 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1070页。

② 王先谦：《汉书补注》第3册，上海古籍出版社，2008，第1509页。

③ 王先谦于"《出行巡狩及游歌诗》十篇"下补注曰："盖武帝《瓠子》《盛唐枞阳》等歌，汉《铙歌上之回曲》当亦在内。《御览》五百九十二引《武帝集》云：'奉车子侯暴病一日死，上甚悼之，乃自为歌诗。'"《汉书补注》第6册，第3019页。

④ 沈钦韩在《汉书疏证》卷二"射蛟江中获之"下案："《一统志》射蛟浦在九江府湖口县东南十里。颜师古于《赤蛟》开篇"赤蛟绥，黄华盖"两句下注曰："绥绥，赤蛟貌。黄华盖，言其上有黄气，状若盖也。"如此形象化的白描不是仅凭想象可以捏造出来的，可见此事并非空穴来风，以武帝遇事多歌咏之积习推断，极有可能因射蛟之事作歌。（清）沈钦韩撰《汉书疏证》三十六卷（四十册），浙江官书局，清光绪二十六年本，第一册，第31页。《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1070页。

得宝鼎于汾阴的本事密切相关。[①]所以班固评曰："今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事。"[②]（《汉书·礼乐志》）《宋书·乐志》也持相类的批评论调："汉武帝虽颇造新哥，然不以光扬祖考、崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已。商周《雅》《颂》之体阙焉。"[③]均为符合史实的中肯之论。

《郊祀歌》十九章在内容题材上向祭祀、见事与祥瑞的严重偏斜，决定其原始文本的叙事抒情往往具有时效性，多现实的情境描写，这对于沉迷鬼神之事的武帝渴望通过郊祀之礼实现与神界沟通的梦想来说，显得"仙气"不足。因此，投其所好的诸多文士必然会对入选十九章的文本内容做出类似《天马》篇那样幅度较大的修改调整，使其以全新的文本面貌序于郊庙。所以说，除了李延年在为十九章配乐过程中对其歌辞所作的调整之外，入乐前的文本加工也是很有必要的。也就是说，在配乐之前，原始文本与定本的差别很可能已经存在，只是协律过程加剧了这种差异的程度而已。

遗憾的是，由于相关史料文献的阙失，加之汉代诗歌创作普遍存在群体性特征，许多作品非一人一时之作，考证难度很大。欲将十九章郊祀乐歌的底本与定本的时间逐一坐实，目前看来是不现实的。而且对于某些篇章来说，并不存在这个问题。例如注明"邹子乐"的《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》四篇，《史记·乐书》载曰："汉家常以正月上辛祠太一甘泉……春歌《青阳》，夏歌《朱明》，秋歌《西皞》，冬歌《玄冥》。世多有，故不论。"司马贞索隐曰："言四时歌多有其词，故此不论载。"[④]可见，此歌咏四时之乐章为汉家所惯用，非武帝一朝所创，产生时间要比十九章早得多，故作为体制成熟的乐歌被直接采入十九章。这从四篇歌诗极为统一整饬的四言结构形式便可见一斑，成为十九章中独立于新声系统之外而相对保持传统的诗乐体系。然而这并不意味着可以忽略《郊祀歌》十九章大部分作品存在底本与定本之别的事实，初步厘清部分篇章本事时间与入乐定章的时间是客观认识十九章创作时间问题的前提。

通过以上对相关史料的梳理分析可知，《郊祀歌》十九章大部分篇章

---

① 《汉书·礼乐志第二》载《后皇》篇，颜师古注引晋灼曰："得宝鼎于汾阴也。"臣瓒曰："汾阴属冀州。"第1066页。

② 《汉书·礼乐志第二》第22卷，第1071页。

③ 《宋书》第19卷，中华书局，1974，第550页。

④ 《史记·乐书第二》第24卷，第1178页。

是有本事可寻的，班固所注明的时间是指其本事发生的时间，略等同于其原始文本产生的时间，在采入十九章后往往会被修改加工。随后又经过李延年略论律吕的配乐过程，歌辞难免也会有所调整。如此说来，十九章的大部分篇章至少经过两次性质动机相异的加工修改过程。通过对比《天马》篇底本与定本可推知，二者之间的差异往往是颇为显著的，所以有必要把底本产生的时间（本事时间）从笼统的“创作时间”里细化出来，并与入乐定章的时间加以区分，这样才能更加客观清楚地了解十九章创制的真实过程。

唐代大酺考

左汉林（北京，中央财经大学文化与传媒学院，100081）

摘　要：本文依据相关史料对唐代的大酺活动进行考证和统计。本文认为唐代的大酺活动至少举行过77次，而以武后朝次数最多。唐代的大酺活动与国力、政治、帝王好尚密切相关。与大酺相伴而行的除了丰富的庆祝活动，往往还有对罪犯的赦免。并且，大酺活动与唐代的诗歌创作关系密切。

关键词：唐代　大酺　赐酺　歌诗　考证

作者简介：左汉林，男，1968年生，河北保定人。文学博士、博士后。现为中央财经大学文化与传媒学院中文系教授，研究生导师。著有《求学集》《唐代乐府制度与歌诗研究》《唐史劄记》等。

大酺又称赐酺，指的是国有喜庆时特赐臣民聚会饮酒的活动。此项活动由来已久，在先秦时期就已经存在。在唐代，大酺不仅是聚会饮酒，还有各种艺术活动在大酺期间进行表演，特别是各种音乐活动极为活跃。唐代举行大酺的原因，除前人所说的战事大捷、祭祀、封禅、改元等情况外，还有庄稼丰收，皇太子加元服，皇太子纳妃等，特别是唐代还有追作大酺和循例大酺的情况。大酺活动与唐代的诗歌创作关系密切，唐代诗人会为大酺活动中的音乐创作歌词，在大酺活动中以诗歌应制或唱和，或在大酺活动中为朝廷献诗，他们还写出了表现大酺热闹场景的诗歌。为全面了解该活动，特对唐代的大酺活动详考如下。

1. 贞观二年（628）九月，以有年，赐酺三日。据《新唐书》卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观二年（628）九月壬子："以有年，赐酺

三日。”①

2. 贞观四年（630）二月，李靖破颉利，大赦天下，酺五日。据《旧唐书》卷六十七《李靖传》，贞观四年（630）二月，“靖军将逼其牙帐十五里，虏始觉。颉利畏威先走，部众因而溃散。靖斩万余级，俘男女十余万，杀其妻隋义成公主。颉利乘千里马将走投吐谷浑，西道行军总管张宝相擒之以献。俄而突利可汗来奔，遂复定襄、常安之地，斥土界自阴山北至于大漠。太宗初闻靖破颉利，大悦……于是大赦天下，酺五日。”②《新唐书》卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观四年（630）二月：“甲辰，李靖及突厥战于阴山，败之。丙午，至自温汤。甲寅，大赦，赐酺五日。”③

3. 贞观七年（633）正月，赐京城酺三日。《新唐书》卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观七年（633）正月辛丑：“赐京城酺三日。”④此似是太宗年间惯例。

4. 贞观八年（634）二月，皇太子加元服，民酺三日。《新唐书》卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观八年（634）二月：“乙巳，皇太子加元服。丙午，降死罪以下，赐五品以上子为父后者爵一级，民酺三日。”⑤

5. 贞观十四年（640）十二月，平高昌，赐酺三日。《新唐书》卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观十四年（640）十二月丁酉：“侯君集俘高昌王以献，赐酺三日。”⑥《新唐书》卷二百二十一《西域》：“君集勒石纪功，凯而旋，俘智盛君臣献观德殿。行饮至礼，酺三日。”⑦

6. 贞观十七年（643）四月，立太子，酺三日。《新唐书》卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观十七年（643）四月：“立晋王治为皇太子，大赦，赐文武官及五品以上子为父后者爵一级，民八十以上粟帛，酺三日。”⑧

7. 贞观十七年（643）十一月，有事于南郊，赐酺三日。《新唐书》

① 《新唐书》第2卷，中华书局，1975，第29页。

② 《旧唐书》第67卷，中华书局，1975，第2479～2780页。

③ 《新唐书》第2卷，第31页。

④ 《新唐书》，第2卷，第33页。

⑤ 《新唐书》第2卷，第34页。

⑥ 《新唐书》第2卷，第40页。

⑦ 《新唐书》第221卷，第6223页。

⑧ 《新唐书》第2卷，第42页。

卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观十七年（643）十一月：“有事于南郊。壬午，赐酺三日。”①

8. 唐太宗贞观十九年（645）六月，李勣率兵大破高丽，赐天下大酺二日。《旧唐书》卷三《太宗本纪》：“（贞观）十九年六月丙辰，师至安市城。丁巳，高丽别将高延寿、高惠真帅兵十五万来援安市，以拒王师。李勣率兵奋击，上自高峰引军临之，高丽大溃，杀获不可胜纪。延寿等以其众降，因名所幸山为驻跸山，刻石纪功焉。赐天下大酺二日。”②《旧唐书》卷六十七《李勣传》：“（贞观）十八年，太宗将亲征高丽，授勣辽东道行军大总管，攻破盖牟、辽东、白崖等数城，又从太宗摧殄驻跸阵，以功封一子为郡公。”③《唐会要》卷二十七：“（贞观）十九年正月，上征辽，亲率领六军，发洛阳，至定州，诏皇太子监国。至幽州，大飨军士，车马渡辽，围辽东城，破之，以其城为辽州。又进次安市城，依山大战，虏其将帅，因名所幸山为驻跸山，遂还，命中书侍郎许敬宗为文，刻石以记其迹。”④ 所述实为一事。

9. 贞观二十一年（647），太宗以铁勒诸部内属，诏赐京城百姓大酺三日。《旧唐书》卷一百九十九《北狄》：“（贞观）二十一年，……太宗以铁勒诸部并皆内属，诏赐京城百姓大酺三日。”⑤《新唐书》卷二《太宗本纪》唐太宗李世民贞观二十一年（647）正月甲寅：“以铁勒诸部为州县，赐京师酺三日。”⑥

10. 唐高宗永徽三年（652）七月，高宗立太子，大酺三日。《旧唐书》卷四《高宗本纪》唐高宗永徽三年（652）：“秋七月丁巳，立陈王忠为皇太子，大赦天下，五品已上子为父后者赐勋一转，大酺三日。”⑦《新唐书》卷二《太宗本纪》：“二十一年正月壬辰，高士廉薨。丁酉，诏以来岁二月有事于泰山。甲寅，以铁勒诸部为州县，赐京师酺三日。”⑧

11. 唐高宗永徽六年（655）二月，皇太子忠加元服，大酺三日。永徽

---

① 《新唐书》第2卷，第42页。
② 《旧唐书》第3卷，第57~58页。
③ 《旧唐书》第67卷，第2487页。
④ 王溥：《唐会要》第27卷，中华书局，1955，第514页。
⑤ 《旧唐书》第199卷，第5349页。
⑥ 《新唐书》第2卷，第45~46页。
⑦ 《旧唐书》第4卷，第70页。
⑧ 《新唐书》第2卷，第45~46页。

六年（655）二月乙巳："皇太子忠加元服，内外文武职事五品已上为父后者，赐勋一级。大酺三日。"① 据《旧唐书》卷八十六《燕王忠传》，燕王忠，字正本，高宗长子也。高宗初入东宫而生忠，宴宫僚于弘教殿。太宗幸宫，顾谓宫臣曰："顷来王业稍可，非无酒食，而唐突卿等宴会者，朕初有此孙，故相就为乐耳。"② 太宗酒酣起舞，以属群臣，在位于是遍舞，尽日而罢，赐物有差。贞观二十年（646），封为陈王。永徽元年（650），拜雍州牧。三年，立忠为皇太子，大赦天下。六年（655）加元服，制大辟罪已下并降一等，大酺三日。其年，武昭仪所生皇子弘年三岁。礼部尚书许敬宗希旨上疏。显庆元年（656），废忠为梁王。其年，转房州刺史。忠年渐长大，常恐不自安，或私衣妇人之服，以备刺客。又数有妖梦，常自占卜。事发，五年（660），废为庶人，徙居黔州，囚于承乾之故宅。麟德元年（664），又诬忠与西台侍御上官仪、宦者王伏胜谋反，赐死于流所，年二十二，无子。

12. 显庆元年（656）春正月，高宗立太子，改元，大酺三日。《旧唐书》卷四《高宗本纪》唐高宗永徽七年（656）春正月辛未："立代王弘为皇太子。壬申，大赦，改元为显庆。文武九品已上及五品已下子为父后者，赐勋官一转。大酺三日。"③《唐会要》卷三十四"杂录"条："显庆元年正月，御安福门，观大酺，有伎人欲持刀自刺，以为幻戏，诏禁之。"④ 所述为一事。从伎人欲持刀自刺一事看，大酺中有非常丰富的散乐、杂技等活动。

13. 显庆四年（659）十月，皇太子加元服，大赦天下，大酺三日。《旧唐书》卷四《高宗本纪》唐高宗显庆四年（659）冬十月乙巳："皇太子加元服，大赦天下，文武五品已上子孙为父祖后者加勋官一级，大酺三日。"⑤

14. 显庆五年（660）二月，高宗幸并州，赐酺三日。《旧唐书》卷四《高宗本纪》唐高宗显庆五年（660）春："正月甲子，幸并州。二月辛巳，

① 《旧唐书》第4卷，第74页。
② 《旧唐书》第86卷，第2824页。
③ 《旧唐书》第4卷，第75页。
④ 王溥：《唐会要》第34卷，第628页。
⑤ 《旧唐书》第4卷，第79页。

至并州。丙戌，宴从官及诸亲、并州官属父老，赐帛有差。……赐酺三日。"[①]《新唐书》卷三《高宗本纪》唐高宗显庆五年（660）正月甲子："如并州。……二月丙戌，赦并州及所过州县，义旗初尝任五品以上葬并州者祭之，加佐命功臣食别封者子孙二阶，大将军府僚佐存者一阶，民年八十以上版授刺史、县令，赐酺三日。"[②] 此次大酺似仅限于并州吏民。

15. 显庆五年（660）八月，苏定方平百济，赐天下大酺三日。《旧唐书》卷四《高宗本纪》唐高宗显庆五年（660）八月庚辰："苏定方等讨平百济，面缚其王扶余义慈。国分为五部，郡三十七，城二百，户七十六万，以其地分置熊津等五都督府。曲赦神丘、禺夷道总管已下，赐天下大酺三日。"[③]

16. 龙朔二年（662）秋七月，东宫诞育满月，大赦天下，赐酺三日。龙朔二年（662）秋七月丁亥朔："以东宫诞育满月，大赦天下，赐酺三日。"[④]《新唐书》卷三《高宗本纪》龙朔二年（662）秋七月戊子："以子旭轮生满月，大赦，赐酺三日。"[⑤]

17. 乾封元年（666）正月，高宗封泰山，改元，大赦天下，赐酺七日。陈《九部乐》。据《旧唐书》卷五《高宗本纪》，麟德三年（666）春正月戊辰朔，车驾至泰山顿。是日亲祀昊天上帝于封祀坛，以高祖、太宗配飨。己巳，帝升山行封禅之礼。……壬申，御朝觐坛受朝贺。改麟德三年为乾封元年。"乾封元年正月五日已前，大赦天下，赐酺七日。癸酉，宴群臣，陈《九部乐》，赐物有差，日昳而罢。"[⑥]

18. 咸亨四年（673）冬十月，高宗皇太子弘纳妃毕，大酺三日。《旧唐书》卷五《高宗本纪》唐高宗咸亨四年（673）冬十月："皇太子弘纳妃毕，曲赦岐州，大酺三日。"[⑦] 据《旧唐书》卷八十六《孝敬皇帝弘传》，李弘为高宗第五子，永徽四年（653）封代王。显庆元年（656）立为皇太子，大赦改元。咸亨二年（671），驾幸东都，留太子于京师监国。又召诣东都，纳右卫将军裴居道女为妃，裴氏甚有妇礼。上元二年（675）

① 《旧唐书》第4卷，第80页。
② 《新唐书》第3卷，第60页。
③ 《旧唐书》第4卷，第81页。
④ 《旧唐书》第4卷，第83页。
⑤ 《新唐书》第3卷，第62页。
⑥ 《旧唐书》第5卷，第89页。
⑦ 《旧唐书》第5卷，第98页。

太子从幸合璧宫，寻薨，年二十四，谥为孝敬皇帝。其年，葬于缑氏县景山之恭陵。

19. 上元元年（674）八月，帝后加尊号，赐酺三日。《旧唐书》卷八十四《郝处俊传》："上元元年，高宗御含元殿东翔鸾阁观大酺。时京城四县及太常音乐分为东西两朋，帝令雍王贤为东朋，周王讳为西朋，务以角胜为乐。"① 《新唐书》卷三《高宗本纪》上元元年（674）八月壬辰："皇帝称天皇，皇后称天后。追尊六代祖宣简公为宣皇帝，妣张氏曰宣庄皇后；五代祖懿王为光皇帝，妣贾氏曰光懿皇后。增高祖、太宗及后谥。大赦，改元，赐酺三日。"② 《新唐书》卷一百一十五《郝处俊传》："上元初，帝观酺翔鸾阁，时赤县与太常音技分东西朋，帝诏雍王贤主东，周王显主西，因以角胜。"③

20. 调露二年（680）八月，立太子及改元，大酺三日。《旧唐书》卷五《高宗本纪》唐高宗调露二年（680）八月甲子："废皇太子贤为庶人，幽于别所。乙丑，立英王哲为皇太子。改调露二年为永隆元年，赦天下，大酺三日。"④ 据《旧唐书》卷八十六《章怀太子贤传》，章怀太子贤，字明允，高宗第六子也。容止端雅，深为高宗所嗟赏。上元二年（675），孝敬皇帝薨。其年六月，立为皇太子，大赦天下，寻令监国。时正议大夫明崇俨以符劾之术为则天所任使，密称"英王状类太宗"。又宫人潜议云"贤是后姊韩国夫人所生"，贤亦自疑惧。则天又尝为贤撰《少阳政范》及《孝子传》以赐之，仍数作书以责让贤，贤逾不自安。调露二年（680），崇俨为盗所杀，则天疑贤所为。俄使人发其阴谋事，诏令推鞫之，于东宫马坊搜得皁甲数百领，乃废贤为庶人，幽于别所。永淳二年（683），迁于巴州。文明元年（684），则天临朝，令左金吾将军丘神勣往巴州检校贤宅，以备外虞。神勣遂闭于别室，逼令自杀，年三十二，追封为雍王。神龙初，追赠司徒，仍遣使迎其丧柩，陪葬于乾陵。睿宗践祚，又追赠皇太子，谥曰章怀。有三子：光顺、守礼、守义。后其三子守礼以外枝为王，才识猥下，多宠嬖，不修风教，男女六十余人，男无中才，女负贞称，守礼居之自若，高歌击鼓。常带数千贯钱债，或有谏之者曰："王年渐高，

① 《旧唐书》第84卷，经2799页。
② 《新唐书》第3卷，第71页。
③ 《新唐书》第115卷，第4217页。
④ 《旧唐书》第5卷，第106页。

家累甚众，须有爱惜。”守礼曰：“岂有天子兄没人葬?”诸王因内谳言之，以为欢笑。虽积阴累日，守礼白于诸王曰：“欲晴。”果晴。愆阳涉旬，守礼曰：“即雨。”果连澍。岐王等奏之，云：“邠哥有术。”守礼曰：“臣无术也。则天时以章怀迁谪，臣幽闭宫中十余年，每岁被敕杖数顿，见瘢痕甚厚。欲雨臣脊上即沉闷，欲晴即轻健，臣以此知之，非有术也。”涕泗沾襟，玄宗亦悯然。开元二十九年（741）薨，年七十余。永隆元年（680），章怀太子废，其年立英王哲为皇太子，是为中宗。

21. 开耀元年（681）正月，赐京官九品以上酺三日。《新唐书》卷三《高宗本纪》唐高宗开耀元年（681）正月辛巳：“赐京官九品以上酺三日。”① 此似依惯例。

22. 唐高宗永淳元年（682）二月，以皇孙满月并改元，大酺三日。《旧唐书》卷五《高宗本纪》唐高宗永淳元年（682）二月癸未：“以太子诞皇孙满月，大赦。改开耀二年为永淳元年，大酺三日。”②

23. 垂拱二年（686）正月，大赦，赐酺三日。《新唐书》卷四《则天皇后本纪》武则天垂拱二年（686）正月辛酉：“大赦，赐酺三日，内外官勋一转。”③ 此似依惯例。

24. 垂拱二年（686）十月，有祥瑞，赐酺三日。《新唐书》卷四《则天皇后本纪》武则天垂拱二年（686）十月己巳：“有山出于新丰县，改新丰为庆山，赦囚，给复一年，赐酺三日。”④

25. 武则天垂拱四年（688）获“瑞石”并封洛水，天下大酺五日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天垂拱四年（688）：“夏四月，魏王武承嗣伪造瑞石，文云：‘圣母临人，永昌帝业。’令雍州人唐同泰表称获之洛水。皇太后大悦，号其石为‘宝图’，擢授同泰游击将军。五月，皇太后加尊号曰圣母神皇。秋七月，大赦天下。改‘宝图’曰‘天授圣图’，封洛水神为显圣，加位特进，并立庙。就水侧置永昌县。天下大酺五日。”⑤《旧唐书》卷二十四《礼仪志》记此事最详，云：“则天垂拱四年四月，雍州永安人唐同泰伪造瑞石于洛水，献之。其文曰：‘圣母临人，

① 《新唐书》第3卷，第76页。
② 《旧唐书》第5卷，第109页。
③ 《新唐书》第4卷，第85页。
④ 《新唐书》第4卷，第85页。
⑤ 《旧唐书》第6卷，第119页。

永昌帝业。’于是号其石为‘宝图’，赐百官宴乐，赐物有差。授同泰为游击将军。其年五月下制，欲亲拜洛受‘宝图’。先有事于南郊，告谢昊天上帝。令诸州都督、刺史并诸亲，并以拜洛前十日集神都。于是则天加尊号为圣母神皇。大赦天下。改‘宝图’为‘天授圣图’，洛水为永昌。封其神为显圣侯，加特进，禁渔钓，祭享齐于四渎。所出处号曰‘圣图泉’，于泉侧置永昌县。又以嵩山与洛水接近，因改嵩山为神岳，授太师、使持节、神岳大都督、天中王，禁断刍牧。其天中王及显圣侯，并为置庙。……至其年十二月，则天亲拜洛受图，为坛于洛水之北，中桥之左。皇太子皆从。内外文武在僚、蛮夷酋长，各依方位而立。珍禽奇兽，并列于坛前。文物卤簿，自有唐已来，未有如此之盛者也。礼毕，即日还宫。神都父老勒碑于拜洛坛前，号曰：‘天授圣图之表’。开元五年，左补阙卢履冰上言曰：则天皇后拜洛受图坛及碑文，云垂拱四年唐同泰得石，文云‘圣母临人，永昌帝业’之所建。因改元为永昌，仍置永昌县。县既寻废，同泰亦已贬官，唯碑坛独立。准天枢、颂台之例，不可更留。’始令所司毁之，其显圣侯庙亦寻毁拆。”①

26. 武则天永昌元年（689）春正月享明堂、改元，大酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天永昌元年（689）春正月：“神皇亲享明堂，大赦天下，改元，大酺七日。”②

27. 武则天载初元年（689）春正月改元及月，大酺三日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天载初元年（689）春正月：“神皇亲享明堂，大赦天下。依周制建子月为正月，改永昌元年十一月为载初元年正月，十二月为腊月，改旧正月为一月，大酺三日。”③

28. 武则天载初元年（689），武周革命，改元，赐酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天载初元年（689）九月九日壬午：“革唐命，改国号为周。改元为天授，大赦天下，赐酺七日。乙酉，加尊号曰圣神皇帝，降皇帝为皇嗣。丙戌，初立武氏七庙于神都。”④

29. 天授二年（691）正月，赐酺。《新唐书》卷四《则天皇后本纪》武则天天授二年（691）正月甲戌：“改置社稷，旗帜尚赤。……戊子，武

---

① 《旧唐书》第24卷，第925页。
② 《旧唐书》第6卷，第119页。
③ 《旧唐书》第6卷，第120页。
④ 《旧唐书》第6卷，第121页。

承嗣为文昌左相。庚寅，赐酺。"[①] 此依惯例。

30. 天授三年（692）九月改元，大酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天天授三年（692）九月："大赦天下，改元为长寿。改用九月为社，大酺七日。"[②]

31. 长寿元年（693）九月，大赦，改元，赐酺七日。《新唐书》卷四《则天皇后本纪》武则天长寿元年（693）九月庚子："大赦，改元。改用九月社，赐酺七日。"[③]

32. 长寿二年（693）秋九月，武则天加尊号，大酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天长寿二年（693）秋九月："上加金轮圣神皇帝号，大赦天下，大酺七日。"[④]

33. 长寿三年（694）五月，武则天加尊号，改元，大酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天长寿三年（694）五月："上加尊号为越古金轮圣神皇帝，大赦天下，改元为延载，大酺七日。"[⑤]

34. 证圣元年（695）春一月，武则天加尊号，改元，大酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天证圣元年（695）春一月："上加尊号曰慈氏越古金轮圣神皇帝，大赦天下，改元，大酺七日。"[⑥]《旧唐书》卷二十二《礼仪志》："证圣元年正月丙申夜，佛堂灾，延烧明堂，至曙，二堂并尽。寻时又无云而雷，起自西北。则天欲责躬避正殿。宰相姚琦曰：'此实人火，非是天灾。至如成周宣榭，卜代逾长；汉武建章，盛德弥永。今明堂是布政之所，非宗祀也。'则天乃御端门观酺宴，下诏令文武九品已上各上封事，极言无有所隐。"[⑦]

35. 证圣元年（695）秋九月，武则天加尊号，改元，大酺九日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天证圣元年（695）："春二月，上去慈氏越古尊号。秋九月，亲祀南郊，加尊号天册金轮圣神皇帝，大赦天下，改元为天册万岁，大辟罪已下及犯十恶常赦所不原者，咸赦除之，大

---

① 《新唐书》第4卷，第91页。
② 《旧唐书》第6卷，第123页。
③ 《新唐书》第4卷，第93页。
④ 《旧唐书》第6卷，第123页。
⑤ 《旧唐书》第6卷，第123页。
⑥ 《旧唐书》第6卷，第124页。
⑦ 《旧唐书》第22卷，第865页。

酺九日。”①

36. 万岁登封元年（696）腊月，武则天改元，大酺九日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天万岁登封元年（696）腊月甲申：“上登封于嵩岳，大赦天下，改元，大酺九日。”②

37. 万岁登封元年（696）夏四月，武则天享明堂、改元，大酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天万岁登封元年（696）春三月：“重造明堂成。夏四月，亲享明堂，大赦天下，改元为万岁通天，大酺七日。”③

38. 万岁通天二年（697）九月，平契丹，改元，大酺七日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天万岁通天二年（697）九月：“以契丹李尽灭等平，大赦天下，改元为神功，大酺七日。”④

39. 圣历元年（698）正月，武则天享明堂，改元，大酺九日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天圣历元年（698）正月：“亲享明堂，大赦天下，改元，大酺九日。”⑤

40. 圣历元年（698）九月，庐陵王哲为皇太子，大酺五日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天圣历元年（698）九月丙子：“庐陵王哲为皇太子，令依旧名显，大赦天下，大酺五日。”⑥

41. 圣历三年（700）五月，改元，大酺五日。据《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》武则天圣历三年（700）五月癸丑：“上以所疾康复，大赦天下，改元为久视，停金轮等尊号，大酺五日。”⑦

42. 长安元年（701）十月，大赦，改元，赐酺三日。据《新唐书》卷四《则天皇后本纪》武则天长安元年（701）十月辛酉：“大赦，改元。给复关内三年，赐酺三日。”⑧

43. 长安二年（702）十一月，祀南郊，大赦，赐酺三日。据《新唐书》卷四《则天皇后本纪》武则天长安二年（702）十一月戊子：“祀南

① 《旧唐书》第6卷，第124页。
② 《旧唐书》第6卷，第124页。
③ 《旧唐书》第6卷，第125页。
④ 《旧唐书》第6卷，第126页。
⑤ 《旧唐书》第6卷，第127页。
⑥ 《旧唐书》第6卷，第127页。
⑦ 《旧唐书》第6卷，第129页。
⑧ 《新唐书》第4卷，第102页。

郊，大赦，赐酺三日。”[①] 武则天在位期间，大酺频繁，故卢履冰上疏云：“上元以来，政由武氏，文明之后，法在凶人。贼害宗亲，诛灭良善，勋阶岁累，酺赦年频。”[②]

44. 神龙元年（705）正月，中宗李显即位，大酺五日。《旧唐书》卷七《中宗本纪》唐中宗李显神龙元年（705）正月乙巳：“则天传位于皇太子。丙午，即皇帝位于通天宫，大赦天下。……大酺五日。”[③]

45. 神龙元年（705）二月，中宗李显立皇后，大酺三日。《旧唐书》卷七《中宗本纪》唐中宗李显神龙元年（705）二月甲子：“立妃韦氏为皇后，大赦天下，内外官陪位者赐勋一转，大酺三日。”[④]

46. 神龙元年（705）九月，中宗亲祀明堂，天下大酺三日。《旧唐书》卷七《中宗本纪》唐中宗李显神龙元年（705）九月壬午：“（中宗）亲祀明堂，大赦天下。……天下大酺三日。”[⑤]

47. 神龙元年（705）十一月，唐中宗李显加皇帝尊号，赐酺三日。《旧唐书》卷七《中宗本纪》唐中宗李显神龙元年（705）十一月戊寅：“（唐中宗李显）加皇帝尊号曰应天，皇后尊号曰顺天。壬午，皇帝、皇后亲谒太庙，告受徽号之意，大赦天下，赐酺三日。”[⑥]

48. 景龙二年（708）冬十一月，安乐公主出降，赐酺三日。《旧唐书》卷七《中宗本纪》唐中宗李显景龙二年（708）冬十一月己卯：“以安乐公主出降，假皇后仗出于禁中以盛其仪，帝及后御安福楼以观之。礼毕，大赦天下，赐酺三日。”[⑦] 据《新唐书》卷八十三《安乐公主传》，中宗共有八女，安乐公主为最幼女，下嫁武崇训。帝复位，光艳动天下，侯王柄臣多出其门。崇训死，因安乐公主素与武延秀乱，即嫁之。帝御承天门，大赦，因赐民酺三日。后临淄王诛庶人，安乐公主方览镜作眉，闻乱，走至右延明门，兵及，斩其首。追贬为“悖逆庶人”。睿宗即位，诏以二品礼葬之。可知，赐酺三日是在安乐公主再嫁武延秀之时。

49. 唐中宗李显景龙三年（709）二月幸玄武门，与近臣观宫女大酺。

① 《新唐书》第 4 卷，第 103 页。
② 《旧唐收》第 27 卷，第 1030 页。
③ 《旧唐书》第 7 卷，第 136 页。
④ 《旧唐书》第 7 卷，第 137 页。
⑤ 《旧唐书》第 7 卷，第 140 页。
⑥ 《旧唐书》第 7 卷，第 141 页。
⑦ 《旧唐书》第 7 卷，第 146 页。

《旧唐书》卷七《中宗本纪》唐中宗李显景龙三年（709）二月己丑："幸玄武门，与近臣观宫女大酺，既而左右分曹，共争胜负。上又遣宫女为市肆，鬻卖众物，令宰臣及公卿为商贾，与之交易，因为忿争，言辞猥亵。上与后观之，以为笑乐。"[①] 按此是小规模的"大酺"，时间只有一天，参加人员也只有近臣和宫女。宫女为市肆，令大臣为商贾与之交易，此是大酺的一部分。

50. 景龙三年（709）十一月，唐中宗李显亲祀南郊，大赦天下，大酺三日。《旧唐书》卷七《中宗本纪》唐中宗李显景龙三年（709）十一月乙丑："亲祀南郊，皇后登坛亚献，左仆射舒国公韦巨源为终献。大赦天下，见系囚徒及十恶咸赦除之，杂犯流人并放还。京文武三品已上赐爵一等，四品已下加一阶，京官及应袭岳牧入三品五品减考，高年版授。大酺三日。"[②]

51. 景云二年（711）夏四月，以睿宗新登基，大赦天下，天下大酺五日。《旧唐书》卷七《睿宗本纪》唐睿宗李旦景云二年（711）夏四月壬寅："大赦天下，重福徒党放雪。京官四品已下加一阶，外官赐勋一转，三品已上各赐爵一级。天下滥度僧尼、道士、女冠并依旧。……景龙三年已前逋悬并放免。天下大酺五日。"[③]

52. 景云二年（711）八月，以高祖旧宅枯死柿树重生，大赦天下，天下大酺三日。《旧唐书》卷七《睿宗本纪》唐睿宗李旦景云二年（711）八月乙卯："诏以兴圣寺是高祖旧宅，有柿树，天授中枯死，至是重生，大赦天下。其谋杀、劫杀、造伪头首并免死配流岭南，官典受赃者特从放免。天下大酺三日。"[④]

53. 景云三年（712）春正月，以唐睿宗李旦谒太庙、南郊、改元，大赦天下，天下大酺五日。《旧唐书》卷七《睿宗本纪》唐睿宗李旦景云三年（712）春正月辛未朔："亲谒太庙。……辛巳，南郊。戊子，躬耕籍田。己丑，大赦天下，改元为太极。内外官四品已下加一阶，三品已上加爵一级。孔宣父祠庙，本州取侧近三十户以供洒扫。天下大酺五日，特赐

---

① 《旧唐书》第7卷，第147页。

② 《旧唐书》第7卷，第148页。

③ 《旧唐书》第7卷，第157页。

④ 《旧唐书》第7卷，第157～158页。

老人九十已上绯衫牙笏，八十已上绿衫木笏。”①

54. 太极元年（712）五月，祀北郊，改元，天下大酺五日。《旧唐书》卷七《睿宗本纪》唐睿宗李旦太极元年（712）五月戊寅：“亲祀北郊。辛未，大赦天下，改元为延和。桓彦范、敬晖、崔玄暐、张柬之、袁恕己等，特还其子孙实封二百户。天下大酺五日。”②

55. 先天元年（712）八月，立皇太子为皇帝，民酺五日。《新唐书》卷五《睿宗本纪》唐睿宗李旦先天元年（712）八月庚子：“立皇太子为皇帝，以听小事；自尊为太上皇，以听大事。壬寅，追号天后圣帝为圣后。甲辰，大赦，改元，赐内外官及五品以上子为父后者勋、爵，民酺五日。”③

56. 先天二年（713）二月，睿宗又追作先天元年大酺。《旧唐书》卷九十九《严挺之传》：“睿宗好乐，听之忘倦，玄宗又善音律。先天二年正月望，胡僧婆陀请夜开门燃百千灯，睿宗御延喜门观乐，凡经四日。又追作先天元年大酺，睿宗御安福门楼观百司酺宴，以夜继昼，经月余日。”④据《新唐书》卷五《睿宗本纪》先天二年（713）二月：“二月，追作先天元年酺。”⑤ 则追作先天元年大酺的时间在先天二年（713）的二月。

57. 先天二年（713）八月，赐酺。《唐会要》卷二十九“追赏”条：“先天二年八月二十五日敕：‘赐酺合宴，止欲与人同欢，广为聚敛，固非取乐之意。今后宴会所作山车旱船，结采楼阁宝车等，俱是无用之物，并宜禁断。’”⑥ 则先天二年（713）八月似有一次赐酺。从《唐会要》此则材料看，大酺的宴会中当有“山车旱船、结采楼阁宝车”等物，而山车、旱船是民间游艺活动中使用的道具。

58. 开元三年（715）春正月，立太子，大酺三日。《旧唐书》卷八《玄宗本纪》唐玄宗李隆基开元三年（715）春正月丁亥：“立郢王嗣谦为皇太子，降死罪已下，大酺三日。”⑦

59. 开元九年（721）冬十一月，大赦天下，赐酺三日。《旧唐书》卷

① 《旧唐书》第7卷，第158页。
② 《旧唐书》第7卷，第160页。
③ 《新唐书》第5卷，第119页。
④ 《旧唐书》第99卷，第3103页。
⑤ 《新唐书》第5卷，第120页。
⑥ 《唐会要》第29卷，第540页。
⑦ 《旧唐书》第8卷，第174页。

八《玄宗本纪》唐玄宗李隆基开元九年（721）冬十一月庚午冬至：“大赦天下，内外官九品已上加一阶，三品已上加爵一等。自六月二十日、七月三日匡卫社稷食实封功臣，坐事削除官爵，中间有生有死，并量加收赠。致仕官合佩鱼者听其终身。赐酺三日。”①

60. 开元十一年（723）冬十月，亲祀南郊，大赦天下，赐酺三日，京城五日。《旧唐书》卷八《玄宗本纪》唐玄宗李隆基开元十一年（723）冬十一月戊寅：“亲祀南郊，大赦天下，见禁囚徒死罪至徒流已下免除之。升坛行事及供奉官三品已上赐爵一级，四品转一阶。武德以来实封功臣、知政宰辅沦屈者，所司具以状闻。赐酺三日，京城五日。”②

61. 开元十三年（725），唐玄宗东封泰山，赐酺七日。据《旧唐书》卷八《玄宗本纪》，开元十三年（725）唐玄宗东封泰山，十一月庚寅，“祀昊天上帝于上坛，有司祀五帝百神于下坛。……封泰山神为天齐王，礼秩加三公一等，近山十里，禁其樵采。赐酺七日。”③

62. 开元十六年（728），大酺。《太平广记》卷三八“李泌”条：“开元十六年，玄宗御楼大酺，夜于楼下置高座，召三教讲论。泌姑子员俶，年九岁，潜求姑备儒服，夜升高座，词辨锋起，谭者皆屈。玄宗奇之，召入楼中，问姓名。乃曰：‘半千之孙，宜其若是。’因问：‘外更有奇童如儿者乎。’对曰：‘舅子顺，年七岁，能赋敏捷。’”④按李泌生于开元十年（722），开元十六年（728）恰好七岁，则《太平广记》此条或非妄记。而大酺中之“三教讲论”，亦或许有之。

63. 开元二十年（732）十一月，祀后土，大赦天下，大酺三日。《旧唐书》卷八《玄宗本纪》唐玄宗李隆基开元二十年（732）十一月：“庚午，祀后土于脽上，大赦天下，左降官量移近处。内外文武官加一阶，开元勋臣尽假紫及绯。大酺三日。”⑤

64. 开元二十三年（735）春正月，亲耕籍田，赐酺三日。《旧唐书》卷八《玄宗本纪》唐玄宗李隆基开元二十三年（735）春正月己亥：“亲耕籍田，上加至九推而止，卿已下终其亩。大赦天下。京文武官及朝集采访

---

① 《旧唐书》第8卷，第182页。

② 《旧唐书》第8卷，第186页。

③ 《旧唐书》第8卷，第188～189页。

④ 李昉等编《太平广记》等38卷，中华书局，第238页。

⑤ 《旧唐书》第8卷，第198～199页。

使三品已下加一爵，四品已下加一阶，外官赐勋一转。其才有霸王之略、学究天人之际、及堪将帅牧宰者，令五品已上清官及刺史各举一人。致仕官量与改职，依前致仕。赐酺三日。"①《新唐书》卷一百三十三《张守珪传》："（开元）二十三年，入见天子，会藉田毕，即酺燕为守珪饮至，帝赋诗宠之。"②

65. 开元二十六年（738）秋七月，册皇太子，大赦天下，赐酺三日。《旧唐书》卷九《玄宗本纪》唐玄宗李隆基开元二十六年（738）秋七月己巳："册皇太子，大赦天下，常赦所不免者咸赦除之。内外文武官及五品已上为父后者各赐勋一转。忠王府官及侍讲加一阶。赐酺三日。"③

66. 开元二十七年（739）二月，唐玄宗加尊号开元圣文神武皇帝，大赦天下，赐酺五日。《旧唐书》卷九《玄宗本纪》唐玄宗李隆基开元二十七年（739）二月己巳："加尊号开元圣文神武皇帝，大赦天下，常赦所不免者咸赦除之，开元已来诸色痕瘕人咸从洗涤，左降官量移近处。百姓免今年租税。三品已上赐爵一级，四品已上加一阶。宗庙荐飨，自今已后并用宗子。赐酺五日。"④

67. 天宝三载（744）十二月，祠九宫贵神于东郊，大赦，民酺三日。《新唐书》卷五《玄宗本纪》天宝三载（744）十二月癸丑："祠九宫贵神于东郊，大赦……赐文武官阶、爵，侍老粟帛，民酺三日。"⑤

68. 天宝六载（747）正月，有事于南郊，大赦，民酺三日。《新唐书》卷五《玄宗本纪》天宝六载（747）正月戊子："有事于南郊，大赦……赐文武官阶、爵，侍老粟帛，民酺三日。"⑥

69. 天宝七载（748）五月壬午，唐玄宗受册徽号，大赦天下，赐酺三日。据《旧唐书》卷九《玄宗本纪》，天宝七载（748）三月乙酉，大同殿柱产玉芝，有神光照殿。群臣请加皇帝尊号曰开元天宝圣文神武应道，许之。其年五月壬午，"上御兴庆宫，受册徽号，大赦天下，百姓免来载租庸。三皇以前帝王，京城置庙，以时致祭。其历代帝王肇迹之处未有祠

---

① 《旧唐书》第 8 卷，第 202 页。
② 《新唐书》第 133 卷，第 4549 页。
③ 《旧唐书》第 9 卷，第 210 页。
④ 《旧唐书》第 9 卷，第 210 页。
⑤ 《新唐书》第 5 卷，第 144 页。
⑥ 《新唐书》第 5 卷，第 145 页。

宇者，所在各置一庙。忠臣、义士、孝妇、烈女德行弥高者，亦置祠宇致祭。赐酺三日。”①

70. 天宝八载（749）闰六月，群臣上尊号，酺三日。《新唐书》卷五《玄宗本纪》天宝八载（749）闰六月丙寅：“谒太清宫，加上玄元皇帝号曰圣祖大道玄元皇帝，增祖宗帝后谥。群臣上尊号曰开元天地大宝圣文神武应道皇帝，大赦，男子七十、妇人七十五以上皆给一子侍，赐文武官阶、爵，民为户者古爵，酺三日。”②

71. 天宝十载（751）正月，朝献于太清宫、太庙，有事于南郊，酺三日。《新唐书》卷五《玄宗本纪》天宝十载（751）正月壬辰：“朝献于太清宫。癸巳，朝享于太庙。甲午，有事于南郊，大赦，赐侍老粟帛，酺三日。”③

72. 天宝十三载（754）二月，唐玄宗朝献太清宫，飨太庙，大赦天下，赐酺三日。据《旧唐书》卷九《玄宗本纪》唐玄宗天宝十三载（754）：“二月癸酉，上亲朝献太清宫，上玄元皇帝尊号曰大圣祖高上大道金阙玄元天皇大帝。甲戌，亲飨太庙，上高祖谥曰神尧大圣大广光孝皇帝，太宗谥曰太宗文武大圣大孝皇帝，高宗谥曰高宗天皇大圣大弘孝皇帝，中宗谥曰中宗太和大圣大昭孝皇帝，睿宗谥曰睿宗玄真大圣大兴孝皇帝。乙亥，御兴庆殿受徽号，礼毕，大赦天下。左降官遭父母忧，放归。献陵等五署改为台，令、丞各升一阶。文武三品已上赐爵一级，四品已下加一阶。赐酺三日。”④

73. 天宝十三载（754）三月，张乐宴群臣，御勤政楼大酺。据《旧唐书》卷九《玄宗本纪》唐玄宗天宝十三载（754）三月“丙午，御跃龙殿门张乐宴群臣，赐右相绢一千五百匹，彩罗三百匹，彩绫五百匹；左相绢三百匹，彩罗绫各五十匹；余三品八十匹，四品五品六十匹，六品七品四十匹，极欢而罢。壬戌，御勤政楼大酺。”⑤ 按此是上月赐酺之后在大臣之中举行的庆祝活动，为上月庆祝活动的延续，其原因依然是唐玄宗朝献太清宫及飨太庙。此次大酺的范围仅限于群臣，时间当为一天。

① 《旧唐书》第9卷，第222页。
② 《新唐书》第5卷，第147页。
③ 《新唐书》第5卷，第147～148页。
④ 《旧唐书》第9卷，第227～228页。
⑤ 《旧唐书》第9卷，第228页。

74. 天宝十三载（754）五月，观酺于勤政楼。《新唐书》卷五《玄宗本纪》天宝十三载（754）五月壬戌：“观酺于勤政楼，北庭都护程千里俘阿布思以献。”① 此或为献俘而举行。

75. 至德二载（757）十二月戊午，以收复两京，上皇还京，下制大赦，赐酺五日。据《旧唐书》卷十《肃宗本纪》，至德二载（757）九月癸卯，广平王收西京。甲辰，捷书至行在，百僚称贺，即日告捷于蜀。十月壬戌，广平王入东京，陈兵天津桥南，士庶欢呼路侧。十二月丙午，上皇至自蜀，上至望贤宫奉迎。“十二月戊午朔，上御丹凤门，下制大赦。……赐酺五日。”②

76. 元和十五年（820）九月，以穆宗初继位，喜享乐，大酺三日。据《旧唐书》卷十六《穆宗本纪》，穆宗元和十五年（820）正月丙午即皇帝位。二月丁丑，御丹凤楼，大赦天下。宣制毕，陈俳优百戏于丹凤门内，上纵观之。二月丁亥，幸左神策军观角抵及杂戏，日昃而罢。五月庚申，葬宪宗于景陵。七月甲寅，御新成永安殿观百戏，极欢而罢。七月壬戌，盛饰安国、慈恩、千福、开业、章敬等寺，纵吐蕃使者观之。七月丙寅，以新成永安殿，与中宫贵主密宴以乐之，嫔妃皆预。八月壬辰，幸鱼藻池，发神策军二千人浚鱼藻池。元和十五年（820）九月戊申：“以重阳节曲宴郭钊兄弟、贵戚、主婿等于宣和殿。己酉，大酺三日。”③

77. 开成三年（838）十月，唐文宗生日，酒酺宴群臣。《旧唐书》卷十七《文宗本纪》唐文宗李昂开成三年（838）十月甲午：“庆成节，命中人以酒酺、《仙韶乐》赐群臣宴于曲江亭。”④ 按唐文宗李昂，为穆宗第二子，元和四年十月十日生，以其日为庆成节。开成二年（837）八月文宗有敕云：“庆成节，宜令内外司及天下州府，但以素食，不用屠杀，永为常式。”⑤

---

① 《新唐书》第 5 卷，第 150 页。

② 《旧唐书》第 10 卷，第 249 ~ 250 页。

③ 《旧唐书》第 16 卷，第 481 页。

④ 《旧唐书》第 17 卷，第 575 页。

⑤ 王溥：《唐会要》第 41 卷，第 733 页。

从《全唐诗》看蜀地与唐代古琴发展之渊源*

邓　婷　肖占鹏（天津，天津中医药大学语言文化学院，300193；南开大学文学院，300071）

摘　要： 唐代是诗歌乐舞高度发展的时期。此时的古琴虽然较之胡璇燕舞的蓬勃发展表现为备受冷落的情势，但相对于其自身发展轨迹来看，唐代古琴发展仍是我国古琴发展史上重要的历史阶段。《全唐诗》有补史料不足的作用，存于其中的千余首古琴诗不仅向我们展现了唐代古琴的发展状况，还传达出蜀地与唐代古琴发展的密切渊源。唐代的蜀琴不仅具有极度精湛的斫琴工艺，还取得了演奏技巧上的精进和成熟，并在风格上自成一脉，形成了以"蜀声"为特点的审美体验。而蜀琴之所以取得如此辉煌的成就并促进了唐代古琴的发展，一方面有赖于蜀地历史悠久的醇厚琴风；另一方面则是受到皇权政令的干预使然，具体表现为唐代统治阶层的喜好对爱琴风尚的引导以及文人入蜀现象对蜀琴文化的传播。在内外因的共同作用下，以蜀琴为代表的唐代古琴取得了长足的发展并对后世产生垂范作用。

关键词： 唐　蜀琴　蜀声　巴蜀琴风　皇权

作者简介： 邓婷，女，辽宁沈阳人，博士毕业于南开大学文学院。现为天津中医药大学语言文化学院讲师，中国艺术人类学学会会员。主要研究方向为中国古代文学（唐宋文学）、中国古代音乐文学等。曾先后于《天津师范大学学报》《乐府新声》等刊物发表论文多篇。

* 基金项目：本文为天津市哲学社会科学规划资助重点项目"唐代音乐思想与文学"阶段性成果。项目号：TJZW13—001。

肖占鹏，男，河北饶阳人。现为南开大学文学院教授、博士生导师。主要研究方向为中国古代文学（唐宋文学）、中国文学思想史等。曾在《文学遗产》《南开大学学报》《天津社会科学》等刊物上发表论文多篇。代表作有《韩孟诗派研究》《隋唐五代文艺理论汇编评注》《飞动的灵韵——唐代文学中的生命美学精神》等。

作为我国封建社会的鼎盛时期，唐代的诗歌乐舞均取得了辉煌灿烂的成就，但较之于唐代新兴乐舞的蓬勃发展，此时的古琴则呈现备受冷落之态。如白居易《废琴》所云："不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然？羌笛与秦筝。"当音声古淡的古琴音乐逐渐被嘹亮且富于节奏感的胡璇燕舞遮掩了光芒，诗人意兴寥落却一针见血地指出了造成古琴发展困窘的原因，但这并不代表唐代的古琴处于衰退或发展停滞阶段。虽然较之于其他历史时期的古琴发展研究，今人对于唐代古琴发展状况的研究呈现涉猎未深且缺乏系统研究的状况，但《全唐诗》中所存的千余首与古琴相关的诗歌却有补史之不足的作用，为我们了解唐代古琴的发展状况提供了契机。事实上，唐代的古琴发展是我国古琴发展史上重要的历史阶段，而蜀地与唐代古琴的发展有着密切的渊源关系，是推动唐代古琴发展的重要推动力。所谓："鲁史蜀琴旁，陶然举一觞"（黄滔《书崔少府居》），又或"蜀客弹琴哭，江鸥入宅飞"（李洞《吊膳曹从叔郎中》）。作为常被诗人提及、吟咏的对象，"蜀琴"是诗人笔下唯一一个以地名冠称的古琴类别。那么蜀地与唐代的古琴发展究竟有着怎样的关联和影响？产生这一现象的原因究竟为何？本文将以《全唐诗》[①] 为蓝本，从以下两个方面对蜀地与唐代古琴发展的渊源关系进行论述探讨。需指出的是文章中所用诗歌，若无特别标注，皆出自《全唐诗》，不赘述。

一 蜀地与唐代古琴之发展

蜀琴久不弄，玉匣细尘生。丝脆弦将断，金徽色尚荣。
知音徒自惜，聋俗本相轻。不遇钟期听，谁知鸾凤声。

——孟浩然《赠道士参寥》

---

① 彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1960。

故友汉中尉，请为西蜀吟。人家多种橘，风土爱弹琴。
水向昆明阔，山通大夏深。理闲无别事，时寄一登临。
——张蠙《送友尉蜀中》

如诗人记叙，唐代的蜀地以弹琴为风尚。所谓："蜀琴久不弄……金徽色尚荣。"所谓："风土爱弹琴……时寄一登临。"这一方面体现出蜀地对古琴音乐的喜爱，另一方面也向我们传达出此地是唐代古琴发展的重镇。而无论是孟浩然写琴诗以"赠道士"，还是张蠙题诗"送友人"，蜀琴早因诗人之妙笔而声名远播。某种程度上，蜀地对唐代古琴发展起到了积极的推动作用。从《全唐诗》分析来看，这种积极的作用主要体现在以下两个方面。

（一）蜀琴对唐代古琴制作工艺的影响

如前文孟浩然诗歌所说，蜀琴虽然经久未弹，却是弦脆而未断、金徽熠熠生光，之所以如此是蜀地之琴制作精良所致。典型的例子就是蜀地"雷琴"的制作。据段安节的《乐府杂录·琴》所说："古者能士固多矣。贞元中，成都雷生善斫琴，至今尚有孙息，不坠其业，精妙天下无比也。弹者亦众焉。"[①] 又，宋代《贵耳集》："欧阳公《论琴帖》为夷陵令时，得琴一张于河南刘口，盖常琴。后作舍人，又得一琴，乃张粤琴也。后作学士，又得一琴则雷琴也。官愈昌，琴愈贵……。"[②] 可见，虽然雷氏家族、江南张粤（又作越或诚）等均为唐代制琴名家，但一直到欧阳修生活的宋代仍以蜀之"雷琴"为最。足见唐代"雷琴"在制琴史上举足轻重的地位。

元稹《小胡笳引》有言："雷氏金徽琴，王君宝重轻千金。三峡流中将得来，明窗拂席幽匣开。朱弦宛转盘凤足，骤击数声风雨回。"演奏的成功固然有赖于精湛的弹琴技艺，乐器的精良与否也对演奏效果起到至关重要的作用。诗中所描述的弹琴者之所以能在翻弦覆手之间演出疾风骤雨之势一定程度是与所选为"雷琴"有关。而唐代蜀地之所以能出现如"雷琴"一样的制作工艺，一方面得益于蜀地独特的地理环境；另一方面与雷氏精深的斫琴技艺相关。

① 崔令钦：《教坊记（外三种）》，中华书局，2012，第139页。
② 张端义：《贵耳集》下卷，中华书局，1985，第54页。

盆地的地貌特征和温湿多雨的气候条件为不同纬度的树木生长提供了适宜的环境，也为蜀地制琴培育了大量的优质选材。所谓："玉垒高桐拂玉绳，上含非雾下含冰。枉教紫凤无栖处，斫作秋琴弹《坏陵》。"李商隐这首《蜀桐》虽应另有所寓，却也渗透出桐木为蜀地斫琴之良材。而雷氏家族制琴却并不特以桐木为上选。据记载："雷威断琴无为山中，以指候之，五音未得，正踌躕间，忽一老人在旁指示曰：上短一分，头丰腰杀，己日施漆，戊日设弦，则庶可鼓矣！忽不见。自后如法斫之，无不佳绝，世称雷公琴。"[①] 又："雷威作琴不必皆桐，遇大风雪中独往峨眉，酣饮，着蓑笠入深松中，听其声连延悠扬者，伐之，斫以为琴，妙过于桐。"[②] 虽然这些文字充满了一定神秘色彩，但我们仍可从中窥见雷氏家族制琴技术的高超精湛。雷氏家族对于琴材的选择有着敏锐的判断力和独特的感知能力，由于制琴手法的秘而不传，后世对这种独特手法产生了诸多揣测。但无论这些文字渲染有多神秘，雷氏以峨眉为选材环境，取材不以桐木为主，而以松木或其他木材为首选应是不错的。明代曹学佺的《蜀中广记》也称："后得蜀郡草堂闲话云：雷氏断琴多在峨眉、无为、雾中三山。"[③] 可见峨眉峰是优质琴材生长的主要基地。

对琴材独特的感知能力以及对斫琴技艺的精湛把握使得"雷琴"不仅名噪一时还为历来文人及琴家所推崇。宋代黄休复有云："雷琴所以为异者，岳虽高而弦低，虽低而不拍面，按之若指下无弦吟，振之则有余韵，皆足以广异闻。"[④] 又称"雷氏之琴，其声宽大，复兼清润含蓄婉转，自槽腹间出，故他琴莫能及也。"[⑤] 由于巧妙地处理了弦与指的关系，在岳山与弦的配比关系上处理得恰到好处，演奏者才会有非但不亢指，反而下指若无弦的美妙感受，而虽然若无弦，但是吟猱绰注间又余韵悠长，且较之其他琴音声浑厚，这恐怕还有赖于取材的精良与共鸣箱的制作。须是古琴形制各部的配比和谐，才能为弹琴者的手指获得美妙的音乐感受提供基础。而据《唐国史补》所言："蜀中雷氏斫琴，常自品第。第一者以玉徽，次

---

① 陶宗仪：《说郛三种》，上海古籍出版社，1988，第 1465 页。

② 《影印文渊阁四库全书》第 847 册，台湾商务印书馆，1983，第 6 页。

③ 《影印文渊阁四库全书》第 592 册，第 164 页。

④ 《影印文渊阁四库全书》第 1042 册，第 916 页。

⑤ 蒋克谦：《琴书大全》第 5 卷，中国书店，2007。

者以瑟徽，又次者以金徽，又次者螺蚌之徽。”[1] 可见，唐代已有对古琴划分品第之风，除却以音声效果作为古琴品评的依据之外，形制以及工艺的加工是影响其品级评定的另一因素。此时，古琴的徽位则不仅以标记音域的符号形象出现，还因所选材质的不同而成为区别古琴品级的标志。而蜀地则是推动这种古琴品级划分的重要力量。如此看来，如果前文元稹所谓的“金徽琴”已经是让王君轻千金而看重的珍宝，则在“金徽”之上的“瑟徽”和“玉徽”之琴恐怕在唐代就是价值连城。

杨荫浏先生曾说：“关于古琴的制造，在唐代有极大的改进；尤其蜀人雷氏的琴，直到现在，仍被演奏家们视为杰出的好乐器。”[2] 而据现今传世名琴来看，藏于故宫博物院的“九霄环佩”“大圣遗音”“飞泉”以及藏于中国艺术研究院的“枯木龙吟”均为雷琴。可见，制琴工艺的进步发展是唐代古琴发展的重要组成部分。以雷琴为代表的蜀琴不仅使唐代古琴获得了形制上的完善，音色、音量的改进，还促进了古琴品鉴的风尚，丰富了古琴品鉴的方法。可以说，蜀地制琴业的发达和雷琴精良的制作工艺是唐代古琴制作取得的辉煌成就。而这一精湛的斫琴技艺一方面为后来的制琴工艺提供了垂范，另一方面，还为后来“蜀声”艺术效果的丰富表现提供了制作工艺上的保障。

（二）“蜀声”与唐代精湛的琴艺

据《唐会要》载：“自周隋以来。多用西凉乐……唯琴家犹传楚汉旧声。”[3]《太平御览》：“唐书乐志曰，赵师字耶利，天水人也，在隋为知音，至唐贞观初独步上京遽入琴苑……师云吴声清宛，若长江广流，绵绵徐逝，有国士之风。蜀声躁急，若击浪奔雷，亦一时之俊。”[4] 又，《乐书·琴操》云：“吴弄清润，若长江缓流，有国士之风。蜀声峻急，若变浪奔涛，有少年壮气。”[5] 可见，隋唐交际之时，音乐有地域之分。最晚到初唐琴师赵耶利的时代，琴乐已有楚声、汉乐、吴音、蜀声这样的划分，并在此后据地域自成流派，琴乐依据不同传承和地域特征呈现风格各异的局

---

① 李肇：《唐国史补》卷下，汲古阁刊影宋本。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第257页。

③ 王溥：《唐会要》，中华书局，1955，第611页。

④《四部丛刊初编》第85册，商务印书馆，1929，第52页。

⑤《影印文渊阁四库全书》，第211册，第655页。

面，形成并催生了唐代演奏技法的丰富和成熟。蜀地独特的地貌和人文特征培育了大量的琴师，在他们的共同努力下，蜀地日趋成熟、精湛的演奏技巧不仅使“蜀声”在唐代闻名遐迩，还为日后蜀派的形成起到了推动和示范作用。

所谓“躁急”“峻急”，都是针对蜀声在视听层面给人传达出的跌宕和恢宏气势而言的，它主要依赖于琴乐的节奏、韵律和演奏手法的配合实现。巴蜀之地以封闭的盆地为主要地貌特征，其间山势险峻陡峭，多峡谷激流。一方水土养一方人，独特的地理环境培养了蜀人坚韧果敢而不惧险境的品质，根植于巴蜀之地的琴乐也随之受到熏陶，浸润了蜀地的气势和蜀人的性格特点，故形成与吴地温婉相对的刚烈和躁急之风。以描摹流水之音的琴曲为例，前文所谓吴润清弄若缓流，应是点点滴滴渗透心脾的感觉，而从唐诗所存对《三峡流泉》的描述来看，诗人听琴后的感受恰与前文赵耶利等人对蜀声风格的判断相印证。如李冶的这首《三峡流泉歌》：

> 妾家本住巫山云，巫山流泉常自闻。玉琴弹出转寥敻，直是当时梦里听。
>
> 升峡迢迢几千里，一时流入幽闺里。巨石崩崖指下生，飞泉走浪弦中起。
>
> 初疑愤怒含雷风，又似呜咽流不通。回湍曲濑势将尽，时复滴沥平沙中。
>
> 忆昔阮公为此曲，能令仲容听不足。一弹既罢复一弹，愿作流泉镇相续。

李冶本是浙江人，但从此诗开篇来看，其或曾流居巴蜀巫山一代，故对巫山泉水之音十分亲切熟悉。琴师奏以琴曲《三峡流泉》，泠泠琴音里诗人恍若回到那个熟悉的地方，重又听到深涧幽泉之音。可见，演奏者琴艺高超、拟声形象传神。但从她对于琴曲的描述来看，与别处泉水的清幽不同，三峡流泉充满了跌宕奔涌之势，恍惚间有惊涛骇浪而生，正是“巨石崩崖指下生，飞泉走浪弦中起。初疑愤怒含雷风，又似呜咽流不通。”这种湍急与汹涌浩大的声势恰应了“蜀声躁急”的评论。笔者据此推论，此处演奏者应是运用了大量的掐撮、衮拂以及猱的手法来营造急流顿生的气势，指与弦配合默契且收发自如，演奏技巧娴熟精湛，所以才能让人在他手起弦落之时感受到巨石崩崖的翻滚，飞泉走浪的磅礴。但演奏者并不

局限于描摹水势之急湍，还合理运用了注与吟的方法来展现泉水之呜咽与下游水势将尽之时的清幽灵动。所谓“回湍曲濑势将尽，时复滴沥平沙中”。此处应是一曲将尽，从诗歌描述来看，演奏者应用了徽音模仿泉水的叮咚滴沥之音。可以说作者用精准、精彩的语言传达了《三峡流泉》给人的视听感受，而从诗歌的记述与模仿来看，演奏者是以其精湛的技艺为我们展现了蜀地幽峡深涧独特的地貌特征。流经巫峡之泉水突然喷薄而出，有如滔滔江浪一泻千里，则蜀声有此急躁峻快的汹涌跌宕风格也便不足为奇。故言，非蜀声之弹奏方法不能将描写和歌颂蜀地风物的琴乐意境诠释得当，而需要指出的一点是，从见于唐诗的描述来看，盛唐时期的《三峡流泉》与李冶所描述的晚唐的演奏似有不同。

如岑参的《秋夕听罗山人弹三峡流泉》云：“衫袖拂玉徽，为弹《三峡泉》……绕指弄呜咽，青丝激潺湲。演漾怨楚云，虚徐韵秋烟。疑兼阳台雨，似杂巫山猿。幽引鬼神听，净令耳目便。楚客肠欲断，湘妃泪斑斑……”这首诗从整体来看主要是作者借琴音慨叹岁月流逝而知音愈少，诗中对琴曲描写的语言与情感抒发的文字交织，不易做明显区分，但从摘录的语句不难发现，此处这首《三峡流泉》虽然演奏手法繁复但以摩状音声为主。如所谓：“潺湲”“阳台雨”“巫山猿”“泪斑斑”。这较之李冶所听之《三峡流泉》不但少了恢宏的气势，吟猱绰注手法的运用也并不明显，这种差别的形成固然一方面可能是演奏者水平或诗人感官与文字表达效果的不同造成的，但另一方面，我们也可由此推断是盛唐到晚唐发展的过程中，演奏技艺的进步和唐人审美取向发生改变所致。通过对两首诗的比对推断，从盛唐到晚唐，以蜀声为代表的演奏手法的运用日趋成熟、丰富，人们对于古琴的演奏审美逐渐由欣赏声多韵少发展到声韵并重，抑或韵多声少，重视琴曲传达的韵味而非演奏技艺的运用。如拙文在《从〈全唐诗〉看唐代的古琴审美》中的论述①，沈佺期所描述之《风雷引》的演奏虽然风云变幻，但其间手法的运用只反映出初唐时期古琴演奏中对繁复手法之下“声”的追求。再如，同一首《胡笳》，李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》中所录董庭兰之演奏即是炉火纯青的琴艺中对于声韵的共同追求，而发展到晚唐戎昱《听杜山人弹胡笳》则是对于“琴声在音不

① 邓婷：《唐代琴意象中的古琴审美——以〈全唐诗〉中的古琴诗为例》，《内蒙古大学艺术学院学报》2011年第2期。

在弦”这种味外之味的欣赏和把握。产生这种变化的原因主要是由于古琴演奏多是即兴表演。虽然中唐出现的简字谱改变了以往文字记谱的笨拙，为古琴传承和传播提供了更便捷的条件，但由于这种记谱方式并无对于节奏和音符时值的明确表述，唐代古琴演奏对于节奏以及韵律的把握一方面依赖于师承的口口相传，另一方面则有赖于演奏者的领悟能力。由于不同环境之下的不同人群对于同一首曲子的理解不同，故而出现了同一首曲子在不同历史环境或者心境之下表现不同这种现象。

唐代政治开明，国策开放，儒释道三教并立于世，琴风琴曲也被沾染了三家之心。《礼记》所谓：“士无故不撤琴瑟。”[①] 但从唐诗来看，能琴者除却文人雅士之外，唐代还有很多擅琴的僧人和道士。蜀地是这些琴僧、琴道比较集中之地。如李白《听蜀僧濬弹琴》：“蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。为我一挥手，如听万壑松。客心洗流水，余响入霜钟。不觉碧山暮，秋云暗几重。”在此，僧人不以一个讲经说法的形象出现，而是抱琴山林的隐者，而关于僧人的琴艺作者也并未着墨过多，只以一句“为我一挥手，如听万壑松”带过，可虽然如此却体现了其信手弹奏间的气定神闲、音势恢宏，而接下来看似再无对演奏技艺的描写却从侧面烘托出这种琴艺的高妙之处，即泠泠琴音虽看似发于不经意间，却让人的内心有如被流水清洗以后的干净和澄澈，达到忘却时间，乃至物我两忘的境界。由此分析，此诗不仅体现了诗人创作技巧的高妙与情思高蹈，还展现了蜀僧琴艺的高超，或可说，诗中所描述的蜀声由于琴僧的介入沾染了佛家的超脱、空寂之境。又如，李宣古《听蜀道士琴歌》：“至道不可见，正声难得闻。忽逢羽客抱绿绮，西别峨眉峰顶云。初排□面蹑轻响，似掷细珠鸣玉上。忽挥素爪画七弦，苍崖劈裂迸碎泉。愤声高，怨声咽，屈原叫天两妃绝。朝雉飞，双鹤离，属玉夜啼独鹜悲。吹我神飞碧霄里，牵我心灵入秋水。有如驱逐太古来，邪淫辟荡贞心开。”诗中勾画了一位抱琴高歌的蜀地道士形象。从诗人描述来看，所谓“忽挥素爪”而“苍崖劈裂迸碎泉”，可见此道士之演奏颇得蜀地躁急之风精髓，而其边弹边唱主要是在以琴歌宣传开篇所谓的“至道”，此处的琴歌经道士之手被融入了宣传教义、劝导世人的内容，有涤荡人心之功效。可见，蜀地是琴僧和琴道比较集中出现的地域，以“蜀声”为代表的蜀地琴乐因为僧、道的介入，不仅被融入

① 《隋书·音乐志上》，中华书局，1973，第285页。

了佛家的意趣，还沾染了仙风道骨。

综上，唐代蜀地不仅斫琴业发达，制琴技艺精湛，还因能琴者众多而拥有了成熟、繁复的演奏技艺和蕴含丰富的琴曲，并且经过历史演进，“蜀声”在唐代古琴中已自成一家，在唐代古琴音乐中形成独特的风格流派，有着独立的审美体验。所以，作为唐代古琴音乐的主要代表，“蜀声”已成为研究唐代古琴音乐发展不可回避的话题。蜀地的音乐文化与唐代古琴发展有着密不可分的渊源关系，而唐代蜀琴之所以能取得辉煌的发展以至对唐代古琴发展产生推动力，据笔者推断主要有以下两方面的原因。

二 蜀琴作用于唐代古琴发展之原因

（一）醇厚的巴蜀琴风

刘希夷《蜀城怀古》有云：

> 蜀土绕水竹，吴天积风霜。穷览通表里，气色何苍苍。
> 旧国有年代，青楼思艳妆。古人无岁月，白骨冥丘荒。
> 寂历弹琴地，幽流读书堂。玄龟埋卜室，彩凤灭词场。
> 阵图一一在，柏树双双行。鬼神清汉庙，鸟雀参秦仓。
> 叹世已多感，怀心益自伤。赖蒙灵丘境，时当明月光。

此诗虽重在借古伤今，却向我们传达了关于蜀地的一些信息。首先，蜀地历史悠久，弹琴之风古已有之。其次，蜀地人杰地灵，如司马相如、诸葛孔明皆出于蜀地。如前文所言：“人家多种橘，风土爱弹琴。”对于蜀地的这种描述恰与刘希夷此诗“蜀土绕水竹”“寂历弹琴地”等语相印证，体现出巴蜀之地由来已久的醇厚琴风。而这种风尚之所以形成，主要原因之一即是巴蜀之地适宜作为琴材原料的树木生长，这种独特的地貌特征为蜀地的斫琴工艺的精进以及弹琴之风的培育提供了物质上的基础条件。

作为我国最大、最完整的盆地，亚热带季风气候的巴蜀地区十分适宜如桐木、梓木、松木、云杉等树木的生长。所谓“桐天梓地”。从物理角度来看，由于这些树木具有很好的声学传导性能，能起到扩大和美化音色的作用，古人斫琴常以桐木为面，梓木为底，并将之视为上乘之品，如桐木等树木也被视为斫琴之良材。从这一角度来说，独特的地貌特征使蜀地

成为优质琴材的盛产地，从而促进了斫琴工艺的发展，为弹琴风气的推进提供了物质保证。从另一角度来看，蜀地独特的地貌还为古琴的发展和琴风的自成一脉提供了保护作用。如前文所说，琴乐多为口口相传之技艺，可几经战乱与历史的变迁，巴蜀之地不仅弹琴之风不减，琴乐演奏在此地呈现演奏技巧日渐成熟之势。特别是到了唐代，胡璇燕舞纷至沓来，蜀地琴风不但没有消亡却有别开生面的态势，这些皆与蜀地特殊的地理环境有关。据文献记载，蜀地为大山环抱，“山重复，四塞险固”，素有“剑门栈道之险，瞿塘三峡之隘”[①] 的称誉。这种险要的地势使蜀地易守难攻，为其间风土人情的维护起到积极作用，减少了战乱等诸多政治因素对其民风、经济的破坏。如陈子昂所说：“蜀所恃，有险也，蜀所安，无役也”[②] 特别是在战争等特殊历史时期，蜀地在这种封闭性的保护作用下呈现出相对庶富安逸的环境，这都为蜀琴和蜀声保持相对的完整与独立性、获得发展提供了有利条件。

蜀地弹琴之风由来已久。唐代蜀地弹琴之风日盛的原因除却独特的地貌特征所起的作用外，还在于人们对蜀地能琴先贤的仰慕之情。由于早在汉代就有如扬雄、司马相如、诸葛孔明等擅琴的历史名人出现。人们不仅仰慕其高妙的琴艺，还对他们凝结于琴中的人文情怀投以青睐的目光。《史记·司马相如列传》载：“临邛令前奏琴曰：‘窃闻长卿好之，愿以自娱。’相如辞谢，为鼓一再行。是时卓王孙有女文君新寡，好音，故相如缪与令相重，而以琴心挑之。相如之临邛，从车骑，雍容闲雅甚都；及饮卓氏，弄琴，文君窃从户窥之，心悦而好之，恐不得当也。既罢，相如乃使人重赐文君侍者通殷勤。文君夜亡奔相如，相如乃与驰归成都。”[③] 这段文字即是对司马相如以《凤求凰》之乐琴挑卓文君的记述。故而杜甫《琴台》有云：“茂陵多病后，尚爱卓文君。酒肆人间世，琴台日暮云。野花留宝靥，蔓草见罗裙。归凤求凰意，寥寥不复闻。”历史的变迁里，蜀地之琴不仅以乐器的形象出现在文人雅士的脑海，还被融入了丰富的人文意蕴成为对爱情的礼赞抑或知音难觅等情感符号。如岑参的《司马相如琴台》：“相如琴台古，人去台亦空。台上寒萧条，至今多悲风。荒台汉时月，色与旧时同。”李郢的《为妻作生日寄意》：“金凤对翘双翡翠，蜀琴

---

① 杜佑：《通典·州郡典六》第 176 卷，中华书局，1988，第 4625 页。

② 《新唐书·陈子昂传》第 107 卷，中华书局，1975，第 4074 页。

③ 《史记·司马相如列传》第 117 卷，中华书局，1959，第 3000 页。

初上七丝弦。鸳鸯交颈期千岁，琴瑟谐和愿百年。”悠远而醇厚的巴蜀琴风不但为蜀地古琴艺术的发展营造了大环境，还使蜀琴成为具有象征意义的人文情感符号被后世诗人多所吟咏。特别是唐代，游历之风的日渐兴盛使慕贤好古情怀的抒发成为唐诗重要的组成部分，而对蜀地先贤的仰慕则主要借由对诸如琴台、锦城、卓王孙宅等与琴相关的历史遗迹来传达和表现，这既是对巴蜀琴风的感怀，也在一定程度上激发了文人对于蜀声、蜀琴的向往，促进了蜀地古琴的发展和唐代古琴在人文意蕴上的丰满。

（二）皇权之影响

蜀地之所以对唐代古琴发展起到推动和促进作用，从内在原因来看是蜀地由来已久的醇厚琴风所致，从外在原因来看则是受到皇权及政策的影响。具体表现如下。

第一，以帝王为核心的统治阶层的青睐推动了蜀琴的发展。所谓“上有所好，下必有甚”。在历史的演进过程中，帝王及统治阶级的喜好一定程度上左右着世风的走向和发展。统治阶层对于古琴的态度是唐代古琴发展中不可忽视的影响因素。相传，隋文帝之子杨秀于仁寿年间（公元601年~605年）受封蜀王，曾造琴千面，散在人间。可见，杨秀是一位爱琴的帝王。他对琴的这种钟爱不仅与当地民风相契合，还由此推动了古琴在蜀地的进一步发展，加深了人们对琴的钻研和喜爱。在这种风尚的推动下，蜀地制琴业与琴艺的日趋成熟便是由隋入唐以后自然而然的事情，特别是“雷琴”地位的日渐凸显与唐代帝王之青睐有着密不可分的联系。

众所周知，唐玄宗是一位爱乐的君王。他虽尤爱羯鼓，却也写过赞誉雅琴的诗句。如其《赐崔日知往潞州》所云：“扬风非赠扇，易俗是张琴。”以琴乐与俗相对，可见他对古琴雅正地位的肯定。安史之乱，玄宗远离长安而奔蜀，在蜀地积蓄兵力以待战略反击，此间他对蜀地的雷琴制作给予很高的肯定，将雷氏家族的雷俨封为“翰林斫琴待诏”。如史料记载：“明皇返蜀，招雷俨充翰林斫琴待诏，父子工习三世不绝。”[①] 这种殊荣的赐予对蜀地斫琴业乃至蜀地琴艺的发展具有很大的带动和激励作用，以“雷琴”为代表的蜀琴因帝王的封赐和肯定日渐声名远播，“雷琴”也由此奠定了蜀琴之最的地位。可见，统治者的好恶因其至高无上的封建权

① 蒋克谦：《琴书大全》第5卷，中国书店，2007。

威性，在一定程度上可成为时代好尚的风向标，而与帝王联系密切的统治阶层其他成员则毫无疑问地受到这种好尚潜移默化的影响。玄宗朝的统治阶层不惟帝王喜爱音乐，很多朝臣权贵也都对音乐有所偏爱。比如宰相房琯即对古琴钟爱有加。特别是在他被贬矍城（现四川广汉市）以后，他所开展的以琴会友等活动都对蜀琴的发展产生了积极作用。此外，他还广招琴客，如，著名琴家董庭兰即曾为其门客。遥想当年蜀地应是时可听见董庭兰的高妙琴音，而这种将中原琴师引入蜀中的举动不但促进了诸多风格流派的切磋交流，还对蜀地琴艺的精进及蜀声的推广起到了推动作用。这一现象也提示我们，唐代外地人员的入蜀，特别是琴家与文人雅士的入蜀应是蜀地古琴发展的又一推动力。而其中的入蜀原因是与唐代皇权政策的影响密不可分的。这也就是我们之前所说的皇权对蜀地古琴发展产生作用的又一表现。

从《全唐诗》来看，长孙无忌、杜淹、褚亮、李义府、王绩、陈子昂、阎立本、初唐四杰、李百药、刘祎之、张大安、薛元超、杜易简、高适、杜甫、李商隐、岑参、苏颋、张说、贾岛等人均有入蜀之作。可见，唐代游历之风兴盛，出现了明显的域外人员入蜀的现象。虽然入蜀的原因多种多样，比如逃避祸乱、凭吊古迹抑或纯粹的游山玩水，但唐代文人群体入蜀的现象则主要是受到了皇权的干预，一个突出的表现就是文人流宦或贬谪于蜀地。据统计："初唐时期，贬官人次较多的，北方主要为河南道（36）、河东道（35）、南方则主要是岭南道（163）、剑南道（58）。"[①]又据《舆地纪胜》"官吏"条目和《唐刺史考》，可知作为山剑地区的刺史，确认由朝中所派左降官近 20 人[②]，山剑两地左降官出身的刺史达 72 人。而如陆贽、元稹、白居易、刘禹锡等著名诗人都曾被贬此地。[③] 可知蜀地为唐代贬官较为集中之地。不唯如此，作为进入西北与西南的交通枢纽，有"天府之藏"[④] 之称的巴蜀之地始终被唐王朝看作可以倚重的阵地，有着重要的经济和战略地位，故而统治者始终派重臣或重兵把守此地。如戴伟华先生所言："至德以后，为西川节帅者皆为朝廷要官，或有声誉或有文采，如高适、严武、杜鸿渐、崔宁、张延赏、韦皋、高崇文、武元

---

① 尚永亮：《唐五代逐臣与贬谪文学研究》，武汉大学出版社，2007，第 72 页。

② 王象之：《舆地纪胜》，中华书局，1992。

③ 郁贤皓：《唐刺史考》，江苏古籍出版社，1987。

④ 《全唐文》，中华书局，1983，第 2133 页。

衡、李夷简、王播、段文昌、杜元颖、李德裕、杨嗣复、杜惊、白敏中等。"[①] 足见皇权政令对唐代文人入蜀的干预与影响。另外，唐代玄宗、德宗、僖宗这三位帝王的奔蜀现象也是皇权影响下文人入蜀的又一原因。帝王对巴蜀之地的重视不但在一定程度上凸显了蜀中的重要地位，他们避乱而入蜀的举动还带动了朝中大批忠诚如杜甫一样的官员、文人进入蜀中。这些文人入蜀以后，不但促进了蜀外文化与蜀中文化的发展和交流，皇权影响下的人员流动还使蜀中的文化得以在唐代其他地域进行推广和传播，而他们诗文中对蜀琴的赞誉和欣赏就是巴蜀文化得以在唐代名扬天下的主要传播媒介。如，权德舆《崔四郎协律以诗见寄，兼惠蜀琴，因以酬赠》"临风结烦想，客至传好音。白雪缄郢曲，朱弦亘蜀琴。泠泠响幽韵，款款寄遐心。岁晚何以报，与君期断金。"又如，唐尧客《大梁行》："客有成都来，为我弹鸣琴。前弹别鹤操，后奏大梁吟。大梁伤客情，荒台对古城。版筑有陈迹，歌吹无遗声。"当蜀客所奏泠泠之音响遍，在诗的语言里我们不仅可以听到蜀琴之音，还可从中品读出蕴于琴中的丰富情感。由于古琴被儒家看作可推行乐教之器具，所以古之士人多能琴且对古琴有一定的品鉴与欣赏能力。于是他们的诗中便不仅有对蜀琴品相、音质的描摹，还有对蜀地琴艺的精到描述与把握。如，韦庄《赠峨眉山下弹琴李处士》："峨嵋山下能琴客，似醉似狂人不测。……一弹猛雨随手来，再弹白雪连天起。凄凄清清松上风，咽咽幽幽陇头水。吟蜂绕树去不来，别鹤引雏飞又止。锦麟不动惟侧头，白马仰听空竖耳。"在此，诗人描述了一个蜀地乖张琴客的高超琴艺，其演奏风格颇得"蜀声"精髓。所谓"猛雨随手来""白雪连天起"，是蜀声跌宕、躁急的传神表现。而下面琴音忽而似松风，忽而似陇水，则体现了其手法的繁复与娴熟。在这种精湛技艺演奏下，鸟兽都为之举足不前、侧耳倾听，此处即便是文人运用的文学夸张手法，诗人以如此妙笔摩状蜀琴之音色、蜀地琴艺的高超，也不能使人们对蜀琴、蜀声不心生向往。可见，诗文是蜀琴传播的有力媒介，皇权影响下唐代文人入蜀现象是使蜀琴声名远播不可忽略的重要因素，这种人员流动在一定程度上刺激了蜀地造琴业和蜀地琴艺的精进与流传，从而促进了唐代古琴的发展。

李白《前有一樽酒行二首》所谓："琴奏龙门之绿桐，玉壶美酒清若

① 戴伟华：《唐代使府与文学研究（修订本）》，广西师范大学出版社，2007，第80页。

空。催弦拂柱与君饮，看朱成碧颜始红。”白居易《想东游五十韵》有云：“蜀琴安膝上，周易在床头。去去无程客，行行不系舟。”唐代是诗歌乐舞高度发展的国度，《全唐诗》不但有对唐代蜀琴发展的描述，还向我们展现了蜀地与唐代古琴发展的渊源关系。此时的古琴音乐之所以在胡璇燕舞的冲击下尚能取得一定的进步和发展是与蜀地制琴业与琴艺的精进与发展密不可分的。而蜀琴、蜀声之所以能在唐代古琴发展中成为重要的推动力并取得辉煌成就，从内因来看是巴蜀之地具有的悠久醇厚的尚琴之风使然，从外因来看则是统治阶级对蜀地的青睐以及皇权政令影响下的文人入蜀现象所致。如李昌符《送琴客》所言：“楚客抱离思，蜀琴留恨声。”经过历史的积淀与皇权的影响，“蜀琴”不但成为文人墨客多所欣赏、吟咏的对象被赋予了丰富的人文情感，还以其优良的制作工艺和蜀地高超的琴艺成为唐代古琴的代表，推动了有唐一代的古琴发展，对后世的斫琴与古琴演奏起到了垂范的作用。

曲调研究

《春江花月夜》音乐形态研究*

何江波（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：《春江花月夜》由陈后主及其文臣后妃共同创作歌辞，然后被之管弦，成为乐曲。隋炀帝新制歌辞二首，成为现存最早歌辞。唐初《春江花月夜》仍然是宫廷表演曲目。表演方面，《春江花月夜》有单曲演唱和联章演唱两种主要表演方式。入乐方式上，唐代有乐曲流传，故而歌辞为依声作诗。张若虚所作在当时只是普通歌辞，但对后世创作产生了重大影响。明清拟作以隋炀帝及张若虚、温庭筠之作为范式，基本不出其范围。

关键词：春江花月夜　创调　流变　表演　创作

作者简介：何江波，男，1987年8月生，河北保定人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业2013级博士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学。

《春江花月夜》是吴声歌中的一个曲题。在文学史上，因张若虚所作而闻名于世。更甚者，称其为“孤篇横绝，竟为大家”① “诗中的诗，顶峰中的顶峰”②。学者在论及《春江花月夜》多从内容主题出发，或者归之于“宫体诗”的范畴。仅仅将其作为文学作品以考察，显然不符合其本来面貌，同时也遮蔽了《春江花月夜》的音乐属性及其历史流变。所以作为一

---

* 本文为国家社科基金重大项目“《乐府诗集》整理与补编”（13&ZD110）阶段性成果。

① 转引自程千帆《〈春江花月夜〉集评》，《古诗考索》，上海古籍出版社，1984，第115页。

② 闻一多：《唐诗杂论·宫体诗的自赎》，上海古籍出版社，1998，第18页。

个乐府曲题，其本身的诸多属性还需要全方位地考察。本文拟从创调情况、表演情况、流变情况以及创作情况等四个方面稍作梳理。

一 创调情况

创调情况包括作者、创作时间以及本事背景。

（一）作者及创作时间

关于《春江花月夜》的作者问题，《旧唐书》卷二十九有明确记载：

> 《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》并陈后主所作。叔宝常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太乐令何胥又善于文咏，采其尤艳丽者以为此曲。①

又《通典》卷一百四十五：

> 《玉树后庭花》《堂堂》《黄鹂留》《金钗两臂垂》并陈后主所造。恒与宫女学士及朝臣相唱和为诗，太乐令何胥采其尤轻艳者以为此曲。②

但《通典》并未提及《春江花月夜》。《旧唐书》及《通典》之“采其尤轻艳者以为此曲”似乎有所脱误，与上文不相连属。此句当来源于《陈书》卷七：

> 后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者以为曲词，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》《临春乐》等，大指所归，皆美张贵妃、孔贵嫔之容色也。其略曰：“壁月夜夜满，琼树朝朝新。”③

《南史》记载基本相同，稍有不同之处是“采其尤艳丽者，以为曲调，

---

① 《旧唐书》第29卷，中华书局，1975，第1067页。

② 杜佑撰，王文锦等校点《通典》第145卷，中华书局，1988，第3705页。

③ 《陈书》第7卷，中华书局，1972，第132页。

被以新声。"[1]《陈书》为"以为曲词"，而《南史》为"以为曲调"。从上下文来看，陈书"以为曲词"更加符合文中语境。因为陈后主及其宾客、女学士等人创作新诗，属于文辞创作，而音乐机构选取其中"艳丽者"作为曲词，然后创作新乐以配合后主等人所作曲词，故而说"被以新声"。如果是"采其尤艳丽者以为曲调，被以新声"，则逻辑不通，"采其尤艳丽者"指的是文本创作，以歌辞为曲调，于理不合。即便能够讲得通，也与后面"被以新声"相重复。所以《陈书》记载可能更贴近历史事实。故而此句当为"采其尤艳丽者以为曲词，被以新声"。而《旧唐书》及《通典》因袭《陈书》，或文字舛误为"采其尤艳丽者以为此曲"，误以"曲词"为"此曲"。

所以据《陈书》《南史》《旧唐书》等所载，陈后主创作《春江花月夜》等乐曲是"相和为诗"，然后"采其尤艳丽者以为曲词"，故而其曲辞作者当为陈后主及臣下、宫中女学士等，而其音乐作者为太乐令何胥，时间当是陈后主时期。

（二）所属曲调

《春江花月夜》属于清乐。《隋书·音乐志上》：

> 及后主嗣位……又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。[2]

而郭茂倩将陈后主《春江花月夜》《玉树后庭花》，隋炀帝《泛龙舟》，刘禹锡《三阁词》并置于"吴声歌"名类下，可见其认为这些乐曲都是属于"吴声歌"的。其中刘禹锡《三阁词》明确标注为"吴声"，[3]则其曲调当为吴声。而《玉树后庭花》，任半塘先生《唐声诗》也归之于"吴声"。[4] 郭茂倩之归类或有所依据，然则史料有限，故仍将其所属乐调归为"清乐"。

---

① 《南史》第 12 卷，中华书局，1975，第 348 页。
② 《隋书》第 13 卷，中华书局，1973，第 309 页。
③ 刘禹锡著，瞿蜕园笺证《刘禹锡集笺证》第 26 卷，上海古籍出版社，1989，第 801 页。
④ 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982，第 68 页。

（三）本事

此处本事是指本事背景。向回《乐府诗本事研究》将“背景型本事”分为“民俗文化背景”“宗教文化背景”“历史文化背景”及“其他创制背景”，并讨论了本事与曲名、曲调、体式、风格等其他乐府诗构成要素之间的关系。[①] 但这里要讨论的并非本事本身的类型，而是本事所提供的背景内容，其中也包含《春江花月夜》的曲名、曲调、体式、风格等问题。

关于《春江花月夜》，只见《旧唐书》，与《玉树后庭花》等曲一并由陈后主所制。由于《玉树后庭花》“亡国之音”之影响，故多见于史籍。《陈书》卷七：

> 至德二年，乃于光照殿前起临春、结绮、望仙三阁。阁高数丈，并数十间，其窗牖、壁带、悬楣、栏槛之类，皆以沉檀香木为之，又饰以金玉，间以珠翠，外施珠帘，内有宝床、宝帐，其服玩之属，瑰奇珍丽，近古所未有。每微风暂至，香闻数里，朝日初照，光映后庭。其下积石为山，引水为池，植以奇树，杂以花药。后主自居临春阁，张贵妃居结绮阁，龚、孔二贵嫔居望仙阁，并复道交相往来。又有王、李二美人，张、薛二淑媛，袁昭仪、何婕妤、江修容等七人，并有宠，递代以游其上。以宫人有文学者袁大舍等为女学士。后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者以为曲词，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》《临春乐》等。大指所归，皆美张贵妃、孔贵嫔之容色也。其略曰：“璧月夜夜满，琼树朝朝新。”[②]

《南史》记载基本相同。[③] 陈后主集合狎客与诸贵妃、宫女相互唱和，面对良辰美景，才子佳人，其创作自然是承袭齐梁以来的创作内容与方法，风格也一脉相承，以纯审美为目的，兼之以乐舞配合，以愉悦为要

---

① 向回：《乐府诗本事研究》，北京大学出版社，2013，第22~30、62~74页。

② 《陈书》第7卷，第131~132页。

③ 《南史》第12卷，第348页。

旨。其中提到诸多乐曲的创制为先有艳丽之新诗，然后“被以新声”；令宫女“习而歌之”，其表演方式是“分部迭进”；其内容多是“美张贵妃、孔贵嫔之容色”；风格上以柔美婉约为主。故而《隋书·音乐志》曰：

> 及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。[①]

又《隋书·五行上》：

> 祯明初，后主作新歌，词甚哀怨，令后宫美人习而歌之。其辞曰：“玉树后庭花，花开不复久。”时人以歌谶，此其不久兆也。[②]

“其音甚哀”“词甚哀怨”即为对其音乐及歌辞风格的评价。

二　表演情况

表演情况包括歌者、表演方式、舞蹈等情况。

（一）歌者

《春江花月夜》未见具体名字的歌者，多为集体演唱。如上文提及，《陈书》卷七：

> 后主……选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。[③]

则陈后主宫中令宫女练习演唱，歌者为宫女。《春江花月夜》既与《玉树后庭花》等同时创作，当同为宫女演唱曲目，故而《春江花月夜》歌者也是众宫女。

又《太平御览》卷一百六十九引《隋书》曰：

---

① 《隋书》第13卷，第309页。
② 《隋书》第22卷，第637页。
③ 《陈书》第7卷，第132页。

> 义宁元年，诏修江都宫，治龙舟、凤舸、黄龙赤舰、楼船万艘，以幸江都。为锦帆黼帐，作《泛龙舟》《春江花月夜》等曲以幸之，因而都焉。①

则隋炀帝在江都亦曾演奏《春江花月夜》。歌者当是宫中女乐。

（二）表演方式

《春江花月夜》的表演方式有单曲演唱与联章演唱两种方式。从歌辞层面来看，《乐府诗集》所收《春江花月夜》歌辞有两种体式，即五言四句或六句与七言长篇。隋炀帝、诸葛颖、张子容等人所作为五言四句或六句，张若虚与温庭筠所作为七言长篇。五言四句或六句者当与宋齐梁时吴歌体式相一致，以单曲演唱为主。而七言长篇者当是音乐演变之后重复变化的结果，同时也是联章演唱的另一种形态。从张若虚与温庭筠所作来看，带有非常明显的联章演唱的痕迹。张作为九首绝句的联章，已为学界所认同。而温作同样是五首绝句的联章。曾智安认为《春江花月夜》的创作模式来源于《西州曲》，是西曲舞曲"场景联章叙事体"的应用。② 可以说"场景联章叙事体"正是联章演唱的典型方式。

单曲演唱与联章演唱是基于歌辞的单元来区分的，但在具体的演唱过程中二者的界限可能并不明显，或者更可能的是结合使用。就一首歌辞而言是单曲演唱，但就整个乐曲欣赏过程来看，整体的表演形态又是联章演唱。

（三）舞蹈

上文提及，《玉树后庭花》《临春乐》等"分部迭进""分部迭进"指的是舞蹈的表演形态。但是关于《春江花月夜》的创调情况的史料只有《旧唐书》一则而已。由于《玉树后庭花》所附带的政治意味更加具有历史价值，更加引人关注。故而多数文献都是记录《玉树后庭花》。《春江花月夜》是否配有舞蹈，不得而知。隋炀帝所作为五言四句，虽有两首，但未见舞蹈。至张若虚，使用"场景联章叙事体"创作歌辞，而"场景联章叙事体"是西曲舞曲的典型表现方式，故而张若虚所作也是每四句一个独

---

① 《太平御览》第169卷，中华书局缩印商务印书馆影宋本，1960，第821页。

② 曾智安：《清商曲辞研究》，北京大学出版社，2009，第77页。

立完整的单元，且具有相对独立完整的内容，适合舞曲表演所需要的因素。但未见唐代《春江花月夜》有舞蹈的记载，故而其是否配舞，亦不得而知。

三　流变情况

陈后主创制《春江花月夜》，隋炀帝平陈之后又自作《春江花月夜》歌辞，则此曲至隋仍传唱。《太平御览》卷一百六十九载《隋书》曰：

> 义宁元年，诏修江都宫，治龙舟、凤舸、黄龙赤舰、楼船万艘，以幸江都。为锦帆鞴帐，作《泛龙舟》《春江花月夜》等曲以幸之，因而都焉。①

隋炀帝在江都创作《春江花月夜》，有歌辞流传，《乐府诗集》收录。唐代此曲仍然流传，杜佑《通典》卷一百四十六：

> 清乐者……大唐武太后之时，犹六十三曲。今其辞存者有：《白雪》……《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》《泛龙舟》等共三十二曲……自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》《杨叛》《骁壶》《春歌》《秋歌》《白雪》《堂堂》《春江花夜月》等八曲。②

又《唐会要》卷三十三“清乐”条：

> 清乐，九代之遗声。其始即清商三调是也……天后朝犹有六十三曲。今其词存者有《白雪》……《玉树后庭花》《春江花月夜》……《堂堂》《泛龙舟》等三十二曲……通前四十四篇存焉……自长安以后，朝廷不重古曲，工伎渐缺，能合于管弦者惟《明君》《杨叛儿》《骁壶》《春歌》《秋歌》《白雪》《堂堂》《春江花月夜》等八曲。③

---

① 李昉等编《太平御览》第169卷，中华书局缩印商务印书馆影宋本，1960，第821页。

② 杜佑撰，王文锦等校点《通典》第146卷，第3716～3717页。

③ 王溥撰《唐会要》第33卷，中华书局，1955，第610页。

《旧唐书》与此基本相同。[1] 郑樵在《通志二十略·乐略》之《正声序论》说道：

> 至唐，能合于管弦者，《明君》《杨叛儿》《骁壶》《春歌》《秋歌》《白雪》《堂堂》《春江花月夜》八曲而已，不几于亡乎。[2]

由此可知，初唐时《春江花月夜》仍被传唱。歌辞创作方面，有诸葛颖、张子容等所作五言四句、五言六句之体。又有张若虚、温庭筠所作七言体。唐以后不见传唱记载，或随清乐之消亡而逐渐失传。

《春江花月夜》在唐朝之后不见传唱踪迹，而《春江花月夜》成为名篇也不是因为陈后主所造隋炀帝有歌辞留存，而是因为张若虚所作歌辞在明初作为纯文本歌辞的重新发现，至清末“竟为大家”。关于这一点，程千帆在《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》一文中有详细辨析。[3] 故而《春江花月夜》乐曲在隋唐时期虽有流传，但随着清乐的逐渐消亡归于沉寂，题名却因张若虚所作一直流传。

需要注意的是隋炀帝及诸葛颖等人所作皆为五言四句，而张子容所作为五言六句，其原因可能是乐曲有了新的变化，或为单首乐句稍有增广。而张若虚、温庭筠所作为七言长篇，这很可能是因为乐曲本身发生了较为大的演变，由单篇联章演唱转变为联章一曲，其乐句结构发生了改变；或为单曲重复结合成为长篇。不管哪一种情况，都是《春江花月夜》的流传形式，是其生命力的体现。

四　创作情况

创作情况指歌辞入乐方式，或因辞造曲，或依声作诗，或不入乐以模拟古辞。

《春江花月夜》的入乐方式与其传唱时代息息相关。在创调初期，陈后主“使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答。采其尤艳丽者以为曲词，被以新声”。[4] 故而其入乐方式为因辞造曲。隋唐时期，乐曲仍在，

---

① 《旧唐书》第29卷，中华书局，1975，第1062～1063页。

② 郑樵撰，王树民点校《通志二十略》，中华书局，1995，第888页。

③ 程千帆：《古诗考索》，上海古籍出版社，1984，第85～101页。

④ 《陈书》第7卷，第132页。

故而其入乐方式为依声作诗。下文将从歌辞方面分析其具体的创作情况。

隋唐时期，隋炀帝作《春江花月夜》二首：

暮江平不动，春化满正开。流波将月去，潮水带星来。

夜露含花气，春潭漾月晖。汉水逢游女，湘川值两妃。[①]

隋炀帝此二首为依声作诗。两首歌辞各有侧重，前一首为赋咏春景，围绕“春江花月夜”五字展开；后一首在赋咏春景的基础上加入佳人游春丽景。此二首具有开创之功，为后世《春江花月夜》创作提供了两种不同的模式。

又有诸葛颖《春江花月夜》：

花帆渡柳浦，结缆隐梅洲。月色含江树，花影覆船楼。[②]

诸葛颖此首明显承袭隋炀帝前一首而来，赋咏春景，为本色之作。

又有张子容《春江花月夜》：

林花发岸口，气色动江新。此夜江中月，流光花上春。分明石潭里，宜照浣纱人。

交甫怜瑶佩，仙妃难重期。沉沉绿江晚，惆怅碧云姿。初逢花上月，言是弄珠时。[③]

张子容此二首在隋炀帝所作基础上又有推进，前一首前四句为赋咏春景，后二句加入浣纱主题，稍稍掺入佳人主题；后一首直接应和隋炀帝所作之“汉水逢游女，湘川值两妃”，并将主题风格变为哀怨，同时为张若虚之作开辟新途。

以上三曲虽体式稍有不同，但可以看出仍出一脉，又因唐初《春江花月夜》仍有流传，故而皆可入乐，其入乐方式为依声作诗。

此后，《春江花月夜》歌辞发生了较大转变，由五言四句或六句转变为七言长篇。如张若虚《春江花月夜》[④]，张若虚此篇在几个方面有所突

① 《乐府诗集》第47卷，中华书局，1979，第678页。

② 《乐府诗集》第47卷，第678页。

③ 《乐府诗集》第47卷，第678～679页。

④ 《乐府诗集》第47卷，第679页。

破。首先，运用“场景联章叙事体”创作方式，为歌辞创作提供了新的体式；其次，在篇幅上大幅延展，在歌辞容量上形成前所未有的格局；再次，在主题上丰富了曲题，使之由赋咏春景及佳人游春变为闺妇思夫，进而升华至天人宏渺、宇宙无穷的人生思索与慨叹。使《春江花月夜》超脱于乐府曲题之上，形成独立的审美对象。张若虚此首既是对前人歌辞创作的集大成，也对后世创作具有开辟之功。可谓《春江花月夜》集大成之作。也正因此，张若虚凭借此首歌辞“孤篇横绝”“竟为大家”。

又温庭筠《春江花月夜》：

> 玉树歌阑海云黑，花庭忽作青芜国。秦淮有水水无情，还向金陵漾春色。杨家二世安九重，不御华芝嫌六龙。百幅锦帆风力满，连天展尽金芙蓉。珠翠丁星复明灭，龙头劈浪哀笳发。千里涵空照水魂，万枝破鼻团香雪。漏转霞高沧海西，颇黎枕上闻天鸡。蛮弦代雁曲如语，一醉昏昏天下迷。四方倾动烟尘起，犹在浓香梦魂里。后主荒宫有晓莺，飞来只隔西江水。①

温庭筠此首在体式上承袭张若虚所作而来，但主题发生了明显转变。专注于此曲之“亡国之音”性质，虽题为春江花月夜，实则糅入《玉树后庭花》。陈后主因靡靡之音亡国，而隋炀帝亦作有此曲歌辞，同样亡国，以劝诫为主。

以上两首歌辞变为七言长篇，一改先前五言四句或六句的体式，或为乐曲本身发生改变。乐曲虽有演变，但仍然传唱，故而其入乐方式也都是依声作诗。

由于唐代以后《春江花月夜》失传，故而宋元时期未见流传及拟作。至明代始见拟作，但无乐曲流传，故而仅仅是纯文本拟作，未入乐。

继杨维桢《铁崖古乐府》之余韵，明朝兴起了大规模的复古思潮。在乐府诗创作方面表现为大量拟作古题乐府。而《春江花月夜》随着张若虚所作歌辞的重新发现，更加成为拟作的重要题名，所以明清两代《春江花月夜》拟作众多，从体式来看，由于脱离乐曲本身，其拟作形态也分化为两种基本样式，即追模隋炀帝所作——五言四句或六句及长篇；模拟张若虚所作——七言长篇；从歌辞内容来看，也可以分为两种，一种是遵守

① 《乐府诗集》第47卷，第679～680页。

《春江花月夜》的创调因素，以“春、江、花、月、夜”五种意象分别为主题，同时五种意象又相互融合，结为一体，同时切合“美张贵妃、孔贵嫔之容色”之主旨；另一种是抛开题名的束缚，或赋咏隋炀帝故事，或借古题而任意发挥，内容与“春江花月夜”无甚关联。其创作目的或为骋才，或为娱情，其创作方式或追求本色，或万象杂糅。

以下即以时代先后为序，择取典型拟作以作考察。

高启《春江花月夜》：

> 皓月金波满，奇花玉树新。浮辉与流艳，并弄一江春。还持谁可比，结绮阁中人。①

高启此篇无论从形式、创作方式上还是内容、主题上都依循《春江花月夜》本色。此篇为五言六句，虽较五言四句有变化，但格局一致；创作上紧扣“春、江、花、月、夜”五字；内容上歌咏春景，追模隋炀帝所作；主题上符合“大指所归，皆美张贵妃、孔贵嫔之容色”。总体来看，高启此篇为乐府本色之作，但不入乐。

吴世忠《春江花月夜》：

> 翠华巡幸驻离宫，锦缆龙舟万乘东。银瓮香浮仙醴绿，金堤花簇御筵红。逶迤箫鼓来天上，滉漾旌旗在月中。回首可怜春殿隔，如花宫女泣东风。②

吴世忠此首为七律，内容为赋咏隋炀帝故事。仅仅因为隋炀帝“作《泛龙舟》《春江花月夜》等曲以幸之（江都）”，并命丧于此，故而赋咏之。

张宁《春江花月夜》：

> 春水绿堪染，春花红欲然。月华金涣漾，夜气玉暄妍。交绕回文锦，联笼飞步仙。赏心逢美景，欢娱正妙年。③

---

① 高启著，金檀辑注，徐澄宇、沈北宗校点《高青丘集》第2卷，上海古籍出版社，2013，第71页。

② 钱谦益撰集、许逸民、林淑敏点校《列朝诗集·甲集》第十八，中华书局，2007，第1882页。

③ 张宁撰《方洲集》第3卷，《文渊阁四库全书》第1247册，台湾商务印书馆影印，1986，第215页。

张宁此首拟作前四句描写“春江花月夜”，后四句加入及时行乐的主题。

刘绘《春江花月夜》：

夕江涵晴色，疏星漾碧流。仙郎拾翠去，玉女抱珠游。红芳带回舸，绿英逗曲洲。潭明桃火艳，沙白柳烟收。百枝镜影乱，千叶箭波稠。香连桂蠹堕，辉散雪霙浮。攲钗牵碎玉，沾袖弄沉钩。捻花遥望月，娇涩丽华羞。①

刘绘此首极力描摹春景之丽，而结尾贴合“美张贵妃、孔贵嫔之容色”，回归曲题本义。

费元禄《春江花月夜歌七首》：

浣沙步春江，江月碧如许。无数春花红，的的集春渚。

侬来江月生，侬去江水平。郎舟从此度，莫向石尤行。

归雁下潇湘，双飞湘水长。燕坠虽云远，天高不自翔。

离离木芍药，灼灼殿春花。宛转香风发，平生郎所夸。

春花着新月，花气何清幽。可惜春江水，不向西关流，流不住郎舟。

辛夷侬所爱，莫更折花枝。花折还须发，春风不待期，寂寞使人悲。

转蓬如转轮，前水后水尘。江舟有来往，风波长苦人，郎自不知津。②

此组歌辞抛开《春江花月夜》曲题、本事之要求，以吴歌体创作《春江花月夜》，运用“侬”“郎”“石尤风”等典型词汇以及“流”“留”双关等手法，失其传统而不伦不类。

戴敦元《春江花月夜》：

春到催花发，江空载月移。风香兼露彩，并作夜来奇。

① 刘绘撰《嵩阳集》，《四库全书存目丛书》（据清华大学图书馆藏明嘉靖三十七年方显刻本影印）集部第103册，齐鲁书社，1997，第40页。

② 费元禄撰《甲秀园集》第4卷，《四库禁毁书丛刊》（据北京大学图书馆藏明万历刻本影印）集部第62册，北京出版社，1997，第241页。

瑶瑟泛清夜，高楼枕碧江。春风动花影，皓月正当窗。
大江流不尽，花与月常新。空教怨遥夜，谁解惜余春。
夜静千山月，春深万户花。孤舟江上宿，流梦满天涯。
寻常花与月，何处不消魂。春风正良夜，江上况离尊。
江上难为别，春寒夜更寒。名花对圆月，相约再来看。
江上春偏早，花时夜尚长。城头一片月，曾与照凄凉。
夜色凭谁领，春愁不可降。玲珑花顶月，流影落寒江。
江月长如昔，春花各一时。何人惜芳夜，对景证相思。
春好不知愁，长江与岁流。折花还待月，夜色冷于秋。[1]

此组拟作介于乐府歌辞与诗歌文本之间，每首拟作紧扣题目，但更似王维清新之风。单纯从切题来说，此组拟作在遵循乐府本色的同时，融入清新之风，再次赋予《春江花月夜》新的面貌。

总体来看，明清拟作由追模五言四句与七言长篇严守体式逐渐转变为脱离体式束缚，形式越来越灵活；由符合曲题本义、本事背景逐渐变为赋题而已；由乐府传统逐渐转变为诗歌传统，随着张若虚所作被重新发现，拟作之乐府性质越来越淡，变为介于乐府与诗歌创作之间的特殊题目。

五　结论

《春江花月夜》由陈后主及其文臣后妃共同创作歌辞，然后被之管弦，成为乐曲。陈亡后，乐曲继续流传。隋炀帝新制歌辞二首，成为现存最早歌辞。唐初，《春江花月夜》仍然是宫廷表演曲目。表演方面，《春江花月夜》有单曲演唱和联章演唱两种主要表演方式。入乐方式上，唐代有乐曲流传，故而歌辞为依声作诗。唐以后不见歌辞，明初开始大量拟作，但不入乐。明清人拟作以隋炀帝及张若虚、温庭筠之作为范式，基本不出其范围。或遵体为本色之作，或单纯赋题。由于脱离乐曲约束，歌辞拟作也呈现出多种面貌，转向徒诗创作。

---

① 戴敦元撰《戴简恪公遗集》第5卷，《四库未收书辑刊》（据清同治六年戴寿祺钞本影印）第10辑第28册，北京出版社，1997，第463～464页。

唐宋间《调笑令》创作研究

贺　闱（泰州，泰州学院，225300）

摘　要：《调笑令》的发展历经五代和两宋，南宋时渐趋衰微。《调笑令》创作的兴起与中唐时期宴饮风气盛行有着密切关系，创作体式由齐言向杂言演进并逐渐定型。唐五代《调笑令》作品多是缘题而作，内容方面具有景物描摹、酒筵佐欢的特点；宋代《调笑令》创作以北宋作家居多，表现出更为明显的游戏性质，较多采用联章"转踏"结构，出现了檃括和模仿前人的作品。

关键词：《调笑令》　唐宋时期　创作体式　艺术特色

作者简介：贺闱，女，1980年生，文学博士。现任江苏泰州学院人文学院讲师，主要研究方向为唐宋文学与词学。近年来在《福建师范大学学报》《重庆社会科学》等学术期刊发表论文17篇。

《调笑令》是较早为文人所关注并参与创作的一支词牌，在其自唐至两宋的发展进程中，表现出词体由初创向渐趋成熟完备的演变态势。本文在梳理唐宋间文人创作《调笑令》情形的基础上，探析其作品文本的体式演进和内容描写的变化，并从表现主题、遣词用句及创作主体身份等层面具体讨论《调笑令》在唐宋间的风貌与特征。

一　词调溯源与创作概况

"调笑"一词作为文学创作样式最早见于白居易作品中，《全唐诗》录其《代书诗一百韵寄微之》中有"打嫌调笑易，饮讶卷波迟"的诗句，自

注曰“抛打曲有调笑令”[①]；白居易《江南喜逢九彻因话长安旧游戏赠五十韵》诗中也提到“旧曲翻调笑，新声打义扬”[②]。对于什么是“抛打”，沈冬解释说，“抛打”是唐代酒令的主要三大类之一，具体手法则是“与歌舞结合，抛送香球、花枝等物……概言之，所谓‘打令’，应是酒席间以俗舞小唱侑酒的一种活动。”[③] 任半塘在《敦煌曲初探》中对于“抛打”“抛打曲”“抛打令”有“盖唐人酒令中，有一种‘抛打令’，当筵歌舞，其曲曰‘抛打曲’”的解释。这一观点在白居易《想东游五十韵》一诗中得到印证，诗中有“柘枝随画鼓，调笑从香球”[④] 的描写，透露出在当时《调笑令》的创作是需要有一定条件和环境的，即酒令艺术的兴起和繁盛。“柘枝”和“调笑”等都是流行于当时的酒令，它们的表演要跟随、协调音乐及舞蹈的节拍来进行。经由上述文字的记述，或可推想：唐代酒席宴饮之时，流行以歌舞佐欢，席间又常常行酒令来助兴，其中一种以抛送香球、花枝来进行的游戏方式就是所谓的“抛打”，游戏时歌舞的伴奏乐曲即“抛打曲”。

王昆吾在《唐代酒令艺术》和《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中指出，用于酒宴、配合行令游戏的歌唱和歌唱之辞（“著辞”）专用于酒宴、配合舞蹈，曲调节奏迅急，篇制短小，寓谐谑风格，适合于酒令游戏中即兴表演，与早期文人词关系密切。文人词创作初兴的中唐时期，宴乐之风日益盛行，再加上歌舞伎艺的发展相助，文人们应答、酬唱的创作风潮更加突出。《旧唐书·穆宗纪》中就有“前代名士，良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐”[⑤]。的记载。这种宴饮风尚的形成和盛行既与中唐社会历史有关，也反映出当时的士人生活状态和审美趋向。经历“安史之乱”的中唐，朝廷对于宴游之风的提倡和推行愈加强盛，甚至出现帝王鼓励臣子宴乐，并为之提供条件的现象：“朝官有暇游宴者，令京兆不须奏闻。”[⑥] 在闲暇时间宴饮、游乐的在京官员，京兆尹不需要向皇帝奏报即可直接批准；后来发展成官员彼此之间相互送别、饯行，也不需要履行繁杂的奏

---

① 彭定求等编《全唐诗》第436卷，中华书局，1960，第4824页。
② 彭定求等编《全唐诗》第462卷，第5253页。
③ 沈冬：《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004，第131页。
④ 彭定求等编《全唐诗》第450卷，第5074页。
⑤ 《旧唐书》第16卷，中华书局，1975，第485~486页。
⑥ 《册府元龟》第110卷，凤凰出版社，2006，第1314页。

报、请假手续。除了朝野之内的宴饮和游乐，朝堂之外私人性质的宴请、集会的风气也日益昌盛，中唐文人的诸多优秀作品都与宴游、赠别、酬答有关。如白居易与刘禹锡的相互唱和、元稹与白居易的赠答之作，《新唐书·艺文志》所载二十多部唱和集作，多出于中唐文人之手。

宴饮风气的日渐盛行，成为中唐时期文人词创作兴起的独特社会背景，同时也为文人词的传播提供了条件，即歌伎对作品的表演传唱。在文人行酒令、撰歌辞的宴饮活动中，歌伎不仅以歌舞助兴并演唱文人作品，更重要的是她们对于文人的创作有着反馈和传播的功用。歌伎不只是酒席上的助兴者，她们的身份被赋予了文人作品表演和传播的功能，是作品的表现载体，也是文人之间彼此宣扬作品的桥梁，成为不可或缺的重要角色和媒质，有学者将这种现象称为“饮妓艺术的兴起”[①]。晚唐五代后，酒筵上行令撰辞成为文人之间普遍采用的娱乐方式和文学创作手法，如《尊前集》《花间集》两部著作，无论就具体作品的主题而言，还是从写作性质来说，都与酒筵歌舞的创作环境有着密切的关系。

《全唐五代词》[②] 共收录《调笑令》及其同调异名作品 22 首（包括所收存目词），如下表（为尽可能全面反映《调笑令》的创作风貌，下表将其收录时所标名称一并列出）。

唐五代《调笑令》及同调异名作品一览表

单位：人

名　称	词作数量	参与创作人数	参与创作总人数
转应词	1	1	7
三　台	2	1	
宫中三台	2	1	
江南三台	4	1	
三　台	4	2	
调　笑	2	1	
调笑令	1	1	
宫中调笑	4	1	
三台词	1	1	

① 王昆吾：《唐代酒令艺术》，东方出版中心，1995，第 205 页。

② 鉴于唐宋时期《调笑令》及其同调异名作品的复杂性，本章在考察唐宋《调笑令》创作文本时主要以曾昭岷编《全唐五代词》和唐圭璋编《全宋词》所收作品为准。

其中，戴叔伦作《转应词》一首，韦应物作《调笑》二首、《三台》二首，王建作《宫中三台》二首、《江南三台》四首、《宫中调笑》四首，冯延巳作《三台令》三首，李煜《三台令》存目词一首，无名氏作《三台词》一首（也有学者认为是盛小丛存目词，见前文），另有《调笑令》（柳岸）存目词一首，通常认为是和凝或孙光宪所作①。

通过对上述作品的考察，可以发现唐五代词的创作从整体上呈现词体初兴阶段鲜明而独特的内容取向和风格特征，主要表现为两点：一是作品的写作多是缘题而作，内容与调名有着直接且明确的关系；二是内容题材和艺术风格的丰富多样性。

（一）唐五代《调笑令》作品多为缘题之作

所谓缘题而作，即是指作者文中所写内容与题目意义（多指本意）相一致。具体到《调笑令》创作过程中的此种现象表现为词人多是依据词调本身意义来作词。对于唐五代词多是缘题而作的特点，前人已多有论及，如宋人黄昇《唐宋诸贤绝妙词选》中论曰：

> 唐词多缘题，所赋《临江仙》则言仙事，《女冠子》则述道情，《河渎神》则咏祠庙，大概不失本题之意。尔后渐变，去题远矣。②

唐代《调笑令》缘题而作的特点除与词体初兴、未尽成熟的阶段特性有关之外，也与这个时期创作主体的“诗客”身份有关，诗歌的创作手法与艺术特质被带入到词的创作过程中。如戴叔伦《转应词》（边草）一阕所写“胡笳”“兵老”“月明”等多为边塞诗歌常见描摹之意象，与后世词体创作所追求的蕴藉、柔丽风格截然不同，呈现出独到的爽利而又悲壮境界。再如王建《宫中调笑》（罗袖），描绘的是一个失幸而怨艾的女子形象，宫怨主题不言而喻，这与他的组诗《宫词》百首中注重表现宫中女子形象和情感的艺术手法非常相像。

正是这种诗歌创作手法和风格的移入，使得词体在初兴阶段具有明显缘题而作的特征。从现存唐五代《调笑令》及其同调异名作品来看，描写

---

① 见《全唐五代词》第3卷，中华书局，1999，第481、645页。

② 转引自吴熊和《唐宋词通论》，商务印书馆，2003，第133页。

内容大都咏调名本意，并没有出现后世词作及词评中所谓蕴藉、含蓄或深致等意味。但其中也有并非缘题而作的作品，以五代时期表现最为明显，如冯延巳《三台令》三首与李煜存目《三台令》词一首，所描写的内容与词牌有一定距离，或纯为风雅而作，或流露情思，都与上述缘题而作之词特点不尽相同。探求其中原因，应该与词体写作技巧和方法的不断精进有关系，当词的填制技巧发展到相应程度的时候，词人就有可能以创作来适应表达情感或思想的需要，不再单纯顾及调名本义来写作，从而在主题内容和艺术技巧方面有所创新。上文所引黄昇“而后渐变，去题远矣”的文字正是对这种现象的总结。

（二）唐五代《调笑令》词作内容别具特色

从内容方面来看，唐五代《调笑令》作品可分为以下几类。

1. 描摹景物，抒发个人情怀

这类作品在唐五代创作中占有一定的比重，如韦应物《三台》（一年一年老去）、（冰泮寒塘水渌）二首、《调笑》（胡马）（河汉）二首，戴叔伦《转应词》（边草），冯延巳《三台令》（春色）（明月）（南浦）三首以及李煜《三台令》（不寐倦长更）。这些作品中，基本上先以景色描绘开头，或描写边塞风光，或叙写离别场景，或表露永夜难眠，结尾处多以情感的表达为收束，“离别”“愁绝”“伤心”等语词于末句的出现，无不是此种手法。如韦应物《调笑令》（河汉）一阕，描写了常见的秋日别离主题，而作者以“河汉”之辽远和“塞北江南”之阔大与离别之人的“相思”形成截然的对比和映衬，愈显愁思之深切和真挚，而天南地北辽远地域的描写更凸显别离苦痛的深重，全词文字质朴，但已颇具词体抒情深致的特点。

在这类作品中，以冯延巳《三台令》（春色）、（明月）、（南浦）最能体现五代词体物细腻、言情婉曲缠绵的风致，与宋代婉约词风格非常类似，文学意味浓郁。

2. 描绘地方风物人情

唐五代《调笑令》及其同调异名作品中，描绘地方风情的作品以王建创作数量最多，主要集中在其《三台》作品六首中。在这一内容题材的词作中，作者将主要描写对象集中于景物、地方风情的描绘。王建《宫中三台》通过具有代表性的物与事的刻画，着力描绘宫中之人与宫

中之景。如其第一首中“鱼藻池”“芙蓉苑”“赭袍”“红鸾扇”等物无一不与“宫中”发生联系，是一首具有代表性的缘题而作的作品，题目统摄全词的描写内容，景物与人的活动场所皆在于此。王建四首《江南三台》更能彰显地方风物的描写主题，以“江南”的风物、习俗为中心，摹画出一幅幅江南的风情画卷。“扬州桥”“长干里”“三湘客”等具有江南特性事物的出现，无须多言亦可知是江南之地、江南之景、江南之风情，纯粹白描手法的运用使全篇所描绘江南的生活、情思更加自然而真实。

3. 筵席酒侧的游戏、佐欢之作

唐五代《调笑令》创作的游戏性质，是其创作兴起原因及主要发展趋向。唐五代《调笑令》及其同调异名作品中的游戏、佐欢之作当推王建《宫中调笑》（团扇）（蝴蝶）（罗袖）（杨柳）四首，以“宫中”人事与景物作品的题材来源和表现主体。最为切合这一主题的是第一首，以团扇来比喻失幸的宫人。这种手法并非是王建的创新，如班婕妤的《纨扇赋》，杜牧亦有“轻罗小扇扑流萤”的诗句；王建以团扇意象入词，叙写一位因“病”失去宠幸的“美人”，不仅失去了在宫闱中再次争宠的机会，通往昭阳殿的路也被春草遮掩看不到路径，没有人能在身边安慰她的寂寥和孤独——“谁复商量管弦”！其他三首也以女子形象为描写的对象，曾经“春风”“愁坐”“肠断”的形象与作者所描绘的景物相互映衬，手法直接，语言明白晓畅。

宋代《调笑令》创作表现出与这一时期词体发展并不一致的特点，与唐五代《调笑令》初兴并处于发展阶段的创作局面相比较，在描写内容、艺术手法等方面更具其鲜明特性。

《全宋词》中收《调笑令》及其同调异名作品共73首（其中包括存目词两首），就其创作体式而言，除所录邵伯温《调笑令》一首为齐言体式（齐言四句二十八字）外，皆为杂言体式；于杂言体式中又出现单调七句三十八字（二三七七六七六句式）和单调九句三十四字（二二六六六二二二六句式）并存的现象（参见前文第一章第二节）。宋代词人创作《调笑令》及其同调异名作品具体情况如下表。

作家	苏辙	黄庭坚	郑仅	吕南公	秦观	晁补之	邵伯温	毛滂	曾慥	李邴	洪适	李吕	无名氏	无名氏
作品数量（首）	2	1	10	2	10	7	2	9	4	1	10	5	1	8
作品名称	调啸词	调笑歌	调笑转踏	调笑令	调笑令	调笑	调笑	调笑	调笑令	调笑令	番禺调笑	调笑令	调笑令	调笑集句

上表中大致反映出宋时《调笑令》及其同调异名作品的创作情况，但必须说明的是毛滂作品此处计9首，其“破子”中两首作品未计入作品文本内①；曾慥、洪适作品依此例。李邴另有两首存目词《调笑令》（相望）、（何处）表内未列出，但已计入总数内。

通过上述对宋代《调笑令》作品的量化分析，结合具体的文本表现，可以试从以下角度对两宋时期的《调笑令》作品做出分析。

（一）就创作主体而言，宋时《调笑令》创作以北宋时期词人为多。宋代《调笑令》的创作者较为集中于北宋，如苏辙、毛滂、晁补之、秦观、黄庭坚等，在生平可考的14位作家中占10席。虽有两位无名氏作者的生卒不可考，但可以肯定的是，北宋词人在《调笑令》的创作群体中是主要组成。而能够确定的南宋作家有四位（曾慥、李邴、洪适、李吕），不仅在作家比例上低于北宋时期，更值得关注的是南宋作家所留存作品，在数量和艺术高度上均逊色于北宋创作群体。除无名氏作品共9首外，北宋作家的《调笑令》作品共42首，约为南宋时作品的2倍。且北宋作家的作品题材广泛，艺术手法多样。下文论及，此不赘述。

（二）在创作体式方面，宋时《调笑令》作品多是单调七句三十八字，较多出现联章的结构形式。如洪适《番禺调笑》十首分咏番禺十种风物人情；毛滂《调笑》亦以十首作品咏女子情事；秦观《调笑令》也有十首作品；在郑仅的作品中，他将十首词名之曰《调笑转踏》。上述这些作品都可视作转踏一类，即以《调笑令》词调构成前后有一定联系的联章作品；此中的联系可以是某地的风物人情，如洪适所咏番禺十景；也可以吟咏历史人物，如秦观十首作品；同样也可作为吟咏个人性情的手段，如苏辙《调啸词》二首等等。

---

① 参见唐圭璋编《全宋词》第二册，中华书局，1999，第892、1192页。

（三）从内容题材来看，宋时《调笑令》作品更为集中而鲜明地表现出游戏、戏谑的特点，甚至在作者看来，创作此类作品目的正在于此：

用陈妙曲，上助清欢。女伴相将，调笑入队

——郑仅《调笑转踏》勾队词[①]

欲识风谣之变，请观《调笑》之传。上佐清欢，深惭薄技。

——晁补之《调笑》勾队词[②]

试为调笑，戏追风流。少延重客之余欢，聊发清尊之雅兴。

——毛滂《调笑》勾队词[③]

在作者看来，《调笑令》的创作目的主要是在酒席宴饮场合佐欢助兴。即使在宋代，创作更多地停留于文本范畴的使用和表现，但仍具有与中唐作家创作《调笑令》目的一致的倾向。

不仅作家的主观态度如此，从作品文本的本身出发，也可体察到宋时《调笑令》创作的游戏、娱乐特性。如毛滂《调笑令》咏莺莺事：

芳草。恨春老。自是寻春来不早。落花风起红多少。记得一枝春小。绿阴青子空相恼。此恨平生怀抱。[④]

作品以爱花惜春之人眼光描绘春日将逝的光景，写出女子当下情思的缠绵、哀婉。除此之外，文中似乎别无寄托和其他深层内涵，纯为吟咏而作、娱乐的写作目的由此可见。

这类游戏之作在宋代比较多见，秦观《调笑令》十首咏王昭君、崔莺莺等情事；李吕五首描画女子的笑、饮、坐、博、歌之体态；晁补之咏西子、苏蕙等女子事；无论取自历史掌故，或是身边人事，几乎都表现出一定的游戏、娱乐的特点。如黄庭坚的《调笑歌》（无语）：

无语。恨如许。方士归时肠断处。梨花一枝春带雨。半钿分钗亲付。天长地久相思苦。渺渺鲸波无路。[⑤]

---

① 唐圭璋编《全宋词》第一册，第 444 页。
② 唐圭璋编《全宋词》第一册，第 581 页。
③ 唐圭璋编《全宋词》第二册，第 689 页。
④ 唐圭璋编《全宋词》第二册，第 892 页。
⑤ 唐圭璋编《全宋词》第一册，第 399 页。

这首词既有对白居易《长恨歌》诗句或直接或间接的引用，也有作者对李杨情事态度的表明。李杨爱情故事流传甚广，最为盛行的当属白居易诗作《长恨歌》；黄庭坚于词中咏此事，没有专注于李杨情事始末的描绘，也并非着力于杨妃容貌、体态的摹写，而是截取白诗中“遂教方士殷勤觅”并得见杨妃的场景加以想象。黄庭坚抓住“恨”的情感中心，以“相思苦”作为自身对杨妃当时情怀的揣测，不拘泥于故事本身，手法极具概括性，抒情意味浓郁，当属此类游戏之作中的突出者。

（四）宋时《调笑令》创作的另一种趋向，就是“檃括”作品的出现。宋代写作檃括词作家很多，如苏轼、黄庭坚、辛弃疾等都有这类作品。《调笑令》创作也受到这种文学潮流的影响，如《全宋词》第五册所收无名氏《调笑集句》八首，在词作中或直接或间地接引用他人作品，化于自己作品中，构成一个较为统一、和谐的文本整体与审美意境。以其前三篇为例：

千里。楚江水。明月楼高愁独倚。井梧宫殿生秋意。望断巫山十二。雪肌花貌参差是。朱阁五云仙子。

相误。桃源路。万里苍苍烟水暮。留君不住君须去。秋月春风闲度。桃花零乱如红雨。人面不知何处。

非雾。花无语。还似朝云何处去。凌波不过横塘路。燕燕莺莺飞舞。风吹仙袂飘飘举。拟倩游丝惹住。①

这组作品中第一首直接引用白居易《长恨歌》“雪肌花貌参差是”句，化用了“楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子”句；第二首中最为直接的引用是“人面不知何处”，出自唐代崔护的诗；第三首中也存在明显的直接引用，“凌波不过横塘路”“风吹仙袂飘飘举”皆出自前人著名作品。这八首词中都使用了檃括手法，并且作者能够将引用的文字巧妙地与创作融为一体，只是檃括原文字的意义，并不拘泥于原来的文字和语境。

吴承学在论及宋代檃括词时说“檃括词虽然不是一种原则性的艺术创作，但也反映出诗人的艺术技巧和语言功力”②，结合这八首作品的实际来看，它们都是应属檃栝词之列，而又使用《调笑》词牌的作品。檃栝类作

① 唐圭璋编《全宋词》第五册，第3647页。

② 吴承学：《中国古代文体形态研究》，中山大学出版社，2002，第212页。

品的出现，不仅更能清晰了解《调笑令》因游戏而作的创作目的和性质，同时也对宋时文人创作《调笑令》作品的态度和目的有更进一步的认识：作者用《调笑令》的体式来进行才学的显示和呈露（这也是文人创作目的之一），娱乐、游戏的同时也留下了呈现自身才学的作品，更赋予了原本用于游戏、娱乐的《调笑令》更深层次的文学意味和职能。

（五）宋时的《调笑令》出现了仿效前人之作。苏辙《调啸词》（渔父）、（归雁）二首中①，作者特别标明“效韦苏州”，两首作品不仅在写作形式上依韦氏《调笑令》而作，而且在写作内容和风格上也颇为相似，都以景物描写为中心和抒发情感的途径，与宋时作家描绘地理风物、咏史怀古的手法不同。苏辙笔下《调笑令》虽然注明是模仿韦应物的作品，但与韦词直白、开阔的风格相比，却明显地更具有文学意味和文士气息。

二 唐宋间《调笑令》的体式演进

《调笑令》的体式演进情况较为复杂，既出现同调异名②作品，也存在齐言与杂言体式创作并行的现象。即使同为长短句式，宋与唐五代时期作品的文本体式也不尽相同，甚至可以说是差异明显。宋代的《调笑》词不再只是用于助兴的酒令撰辞，具有明显综合文艺表演的性质，出现了白语、口号、题目、诗、词、破子、放队等具体结构。③

关于《调笑令》作品存在的同调异名现象，上引胡震亨观点多为后世词论家所沿用。《唐五代词纪事会评》录王建《宫中三台》二首，引清代沈雄《古今词话·词辩》上卷“《三台》舞曲，自汉有之。唐王建、刘禹锡、韦应物诸人有宫中、上皇、江南、突厥之别”④。的说法；《唐宋词汇评·唐五代卷》录戴叔伦《转应词》后引《古今词话》“金坛戴叔伦有

① 唐圭璋编《全宋词》亦将这两首作品列于苏轼名下《调笑令》。

② “同调异名”的说法见胡震亨《唐音癸签》卷十三，“调笑词、转应词、宫中调笑三曲与三台同一调，有此异名”，上海古籍出版社，1981，第131页；现代学者多依此说，如“每个词牌常有几种名称，这叫同调异名”，杨文生编《词谱简编》，四川人民出版社，2004，第3页

③ 本文主要从文本的角度出发，对《调笑令》的创作体式进行探讨，已有学者对宋代《调笑》词的表演体制和特点论之甚详（见彭师国忠《论宋代〈调笑〉词》，《华东师范大学学报》2002年第2期，第56~63页）。故略之。

④ 史双元编《唐五代词纪事会评》，黄山书社，1995，第127页。

《转应曲》云（略），即《调笑令》也”①。的解释，在韦应物《三台》二首后亦引上述沈雄之语作评。《全唐诗》第十三册所录《调笑令》作品多有“调笑令一名宫中调笑，一名转应曲，一名三台引”“调笑令即宫中调笑”“调笑令即转应曲”的注解。近世学者也提出“王建之《宫中调笑》、韦应物之《调笑》、戴叔伦之《转应词》，三体实同一调”②。的说法。

对于《调笑令》同调异名问题，有学者从其音乐、游戏等特性方面进行总结：“‘调笑’应指其游戏特点，‘转应’即指其格式，‘三台’当指其曲调类型。”③ 结合《调笑令》及其同调异名作品文本，或可推断《调笑令》因与《三台》《转应曲》使用大致同一曲调的原因，具有相互指称的关系。关于这个曲调，《全唐诗中的乐舞资料》说“唐天宝中羽调曲，有三台，又有急三台。”④ 那么曲调《三台》又是什么样的呢？“三台是唐代用于催酒的歌舞曲……特点是‘慢二急三拍’”⑤。因去时久远，已无法精准还原当时《三台》曲表演的情况，但可以确定的是它是使用在酒席、宴饮场景中的，逐渐出现了同调异名现象：“许多词牌都可以随便加上一个‘令’字，例如［三台］，又名［三台令］。［调笑］，又名［调笑令］。”⑥

唐宋间的《调笑令》及其同调异名作品，齐言与杂言的创作体式一直并行，即使是在词体创作形式较为定型的宋代，也存在此种现象。任半塘将唐代《调笑令》及同调异名作品、齐言与杂言体式等问题以表格说明⑦，特录于下。

<table>
<tr><td>突厥三台</td><td colspan="2">三　台</td><td colspan="2">调　名</td><td rowspan="5">声诗</td></tr>
<tr><td>韦应物</td><td>王建</td><td>韦应物</td><td colspan="2">作者</td></tr>
<tr><td>七</td><td>六</td><td>五</td><td>言</td><td rowspan="3">调</td></tr>
<tr><td colspan="3">四</td><td>句</td></tr>
<tr><td colspan="3">平</td><td>韵</td></tr>
</table>

① 王兆鹏主编《唐五代词汇评·唐五代卷》，浙江教育出版社，2004，第29页。
② 龙榆生：《龙榆生词学论文集·词体之演进》，上海古籍出版社，1997，第24页。
③ 沈松勤：《唐代酒令与词》，《浙江大学学报》2000年第4期，第65页。
④ 《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1996，第27页。
⑤ 吴熊和：《唐宋词通论》，第105页。
⑥ 王力：《王力词律学》，山西古籍出版社，2003，第77页。
⑦ 任半塘：《唐声诗》上卷，上海古籍出版社，2006，第368页。

续表

<table>
<tr><td>三台令</td><td>调　笑</td><td colspan="2">调　名</td><td rowspan="6">长短句词</td></tr>
<tr><td colspan="2">唐</td><td colspan="2">时代</td></tr>
<tr><td colspan="2">韦应物</td><td colspan="2">作者</td></tr>
<tr><td colspan="2">一</td><td>片</td><td rowspan="3">调</td></tr>
<tr><td colspan="2">二二六六六二二六</td><td>字句</td></tr>
<tr><td colspan="2">仄平</td><td>韵</td></tr>
</table>

上表以声诗和长短句词的分类对唐代《调笑令》的创作情况进行了总结，直观而简洁地对其体式进行了勾勒，梳理了《调笑令》词牌创作中齐言与杂言体式的问题。但任半塘先生的分析主要着眼于唐代，对五代及宋时的创作情况并未涉及，且上引表格中以声诗和长短句的分类对《调笑令》创作情况进行探讨，每一类内部存在的细微区别难以得到详细考察。

通过对唐宋间《调笑令》及同调异名作品的详尽考察，将《调笑令》创作体式总结如下：

（一）齐言体，单调，六言四句，二十四字。《全唐五代词》中所录韦应物《三台》（一年一年老去）、（冰泮寒塘水渌）二首，王建《宫中三台》（鱼藻池边射鸭）、（池北池南草绿）二首、《江南三台》（扬州桥边小妇）等四首都是采用此种体式，每句六字，共四句，整齐划一，无长短之句式不同。其中王建《三台》六首因描写内容又被称为《宫中三台》或《江南三台》，如（鱼藻池边射鸭）、（池北池南草绿）两首被冠以《宫中三台》的名称；（扬州桥边小妇）、（青青台边草色）、（树头花落花开）、（闻身强健且为）四首被称为《江南三台》。

（二）齐言体，单调，五言四句，二十字。这种体式作品现在所见仅有一首，见《全唐五代词》载李煜存目词有“不寐倦长更”。根据清沈雄的考证，全文为：

不寐倦长更，披衣出户行。月寒秋竹冷，风切夜窗声。[1]

每句五字，共四句，格式严饬。

（三）齐言体，单调，七言四句，二十八字。这种体式作品比较少见，

① 史双元编《唐五代词纪事会评》，黄山书社，1995，第693页；又见《全唐诗》第一册卷二六“杂曲歌辞”，题为韦应物《上皇三台》。

现在可以见到的有两首。《全唐五代词》副编卷一载无名氏《三台词》一首：

雁门关上雁初飞，马邑阑中马正肥。陌上朝来逢驿使，殷勤南北送征衣。①

另一首是《全宋词》第二册录邵伯温《调笑》：

翻翻绣袖上红茵，舞姬犹是旧精神。坐中莫怪无欢意，我与将军是故人。②

从这两篇作品来看，齐言四句二十八字的创作形式表现出较为明显的类似于绝句的特征。第一首尤其如此，以边塞望乡的思绪入词，无论从创作体式还是主题方面来看，都有着中唐之后边塞诗歌的风致；第二首邵伯温作品描写“舞姬”在酒筵之上的体态和行动，所写内容与词调名称“调笑”二字一致，可以看作是游戏或戏谑的作品。

（四）杂言体，单调，八句，三十二字，二二六六六二二六句式。此类体式多出现于唐五代的《调笑令》词作中，但词中的艺术手法和技巧颇为精妙。如戴叔伦《转应词》（边草），韦应物《调笑》（胡马）（河汉），王建《宫中调笑》（团扇）（蝴蝶）（罗袖）（杨柳），冯延巳《三台令》（春色）（明月）（南浦）等作品都是这种体式，每一词前两句均为相同二字句，基本是名词及名词性词组；第三句为六字句，紧承首二句，对于首二句的内容加以细致和深化；第四五句也是六字句，将前三句的描写更进一步拓展，多以场景或场面描写为主；第六七句复为相同二字句，为重复第五句末两字而来；末句为六字句，既是对于前面内容的归结，同时也呼应首二句所涉及之内容。

但这类创作体式中也有特别之作，如戴叔伦《转应词》（边草）中第三句“边草尽来兵老”的头二字“边草”与第一二句“边草，边草”重复，是这类体式中的个例，不作为共同特征加以讨论。另外，唐圭璋根据《四部备要》认为，韦应物《调笑》（胡马）第五句末二字“路迷”应是重复两次后再加以倒装，但倒转后不再重复，（河汉）也应是这种情形，

① 此作又载于《全唐五代词》副编卷三盛小丛存目词《突厥三台》；《全唐诗》第一册卷二六“杂曲歌辞”录为韦应物《突厥三台》。

② 唐圭璋编《全宋词》第二册，第636页。

具体情况如下：

> 胡马，胡马，远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶，东望西望路迷。路迷，路迷。迷路，边草无尽日暮。
>
> 河汉，河汉，晓挂秋城漫漫。愁人起望相思，江南塞北别离。别离，别离。离别，河汉随同路绝。

依据唐圭璋先生的解释，韦应物《调笑》二首句式应当是二二六六六二二二六，即单调，九句，三十四字。但依据作品通行版本，所见韦应物《调笑》二首多为单调三十二字（苏辙仿效韦应物所作《调啸词》下文论及，此不赘述）。另一位北宋词人吕南公所作《调笑令》（行客）、（华草）二首也标明“效韦苏州作”[①]，单调，八句，三十二字，是“二二六六六二二六”句式：

> 行客，行客，身世东西南北。家林迢递不归，岁时悲盛泪垂。垂泪，垂泪，两鬓与霜相似。
>
> 华草，华草，秀发乘春更好。深心密竹纷纷，妖韶随处动人。人动，人动，王孙公子情重。[②]

（五）杂言体，单调，七句，三十八字，二三七七六七六句式。这种创作体式较为复杂，句式变化比较多，宋代词人作《调笑令》采用较多。如洪适有十首专咏番禺地方风物人情，题目为《番禺调笑》[③]。这十首《调笑》词，每词前有八句七言诗一首，与词所绘内容相互映照，互为补充，词中出现的地方风物大多是古书记载或前人诗词所描写的内容，如“五羊城”是番禺古称，“药洲”因为南汉时候方士在此地炼药而得名，“贪泉”更是与晋代吴隐饮贪泉水的传说有关，“清远峡”则描写了唐代裴铏《传奇》中“白猿”的故事。正如洪适在“破子”用“遗踪嘉话垂千载”所作的表述，作者描写的都是古时番禺的景致，并不注重当时是否存在或著名。这种刻意求古的手法，在描绘地方风物人情的同时，更彰显了词人自身的情趣和学识，极尽雅致的韵味。

---

① 唐圭璋编《全宋词》第一册，第578页。

② 唐圭璋编《全宋词》第一册，第448页。

③ 唐圭璋编《全宋词》第二册，第1171～1174页。

洪适的《番禺调笑》不仅以描写内容“好古”（“破子”中有“元戎好古新声改”之语）来凸显其文人雅趣，在写作形式上也表现出这样的特点。十首作品中诗与词交替出现，结构简洁紧凑，语言省净清丽，对番禺古景的描绘细致而精要。尤其特别的是每首词的前二字与词前诗的最后两个字相同，形成了词与诗相接相连，具有无尽回环的韵味，这也是宋代《调笑》词作品的鲜明体式特征。如第十首“清远峡”词前有诗：

腰支尺六代难双，雾鬓风鬟巧作妆。人间不似山间乐，身在帝乡思故乡。

南来万里舟初歇，三峡重过惊久别。玉环留著缀相思，归向青山啸明月。①

作者在诗中写到了晚唐裴铏《传奇》中所载“孙恪袁氏事”②，但并没有详细叙述这个故事，注重表现的是对袁氏“逐伴归山去”时情态与心理的揣摩。诗的尾联最后两个字“明月”开启词中所描写凄婉的离别场景，词中更有“三峡重过惊久别”“玉环留与人间说”等与诗中重复或部分重合的字句，使得诗词互为映照，缠绕回环、互映成趣，构成统一、谐美的格局与意境。

《全宋词》卷一所录秦观十首《调笑令》，也是采用这种创作体式，用十首词分别咏诵十位美女，每阙词前有诗相证。从形式上看，秦观十首《调笑令》与上引洪适之作并没有区别：每首词前有七言八句诗一首，且诗中最后两个字是词中前两字。但无论就描写内容或艺术风格而言，秦观这组作品似乎更能体现宋时《调笑令》创作的风貌与特点。在秦观笔下，《调笑令》的描写对象多为取材于历史或传说中的女性，作品中如王昭君、乐昌公主、崔徽、关盼盼、崔莺莺、倩娘等或为有历史确切记载的人物，或为前代传说及文人作品中出现的形象。不同于洪适以《番禺调笑》描绘地方风物人情，秦观用联章《调笑令》的形式将女性体态、心理及其情事加以表现，这也是宋代词人《调笑令》创作的主要题材，如郑仅、晁补之、毛滂等作家的《调笑》作品及无名氏《调笑集

① 唐圭璋编《全宋词》第二册，第1369页。

② 转引自刘永济《宋代歌舞剧曲录要　元人散曲选》，中华书局，2007，第116～117页。

句》八首都采用这种手法。

《调笑令》的这种创作体式（单调，七句，三十八字，二三七七六七六句式）也被宋时毛滂、晁补之、黄庭坚、曾慥、郑仅、李邴、李吕等词人广泛采用，其中除黄庭坚一首《调笑歌》（无语）咏杨妃、无名氏一首《调笑令》（花酒）是酒令外，其他作品都是同一词牌数首词层递出现、每阕词前有诗相连（其中无名氏《调笑集句》每首词前有诗两首）的写作形式，表现出“上佐清欢、深惭薄伎”① 的综合表演性质。这类作品多以“调笑转踏”或“调笑传踏”为表演名称（“‘转踏’是一种歌舞相兼的综合伎艺，其形式恒以一曲连续歌之。每一首咏一事，共若干首则咏若干事，然亦有合若干首而咏一事者”②）。就文本内容而言，内容多以旧闻掌故、女子体态、男女情事的描摹为能事，极尽婉曲含蓄，将词体的长短句式、言情特质表露无遗，融娱乐性、文学性于一体。

（六）杂言体，单调，九句，三十四字，二二六六六二二二六句式。这类体式《调笑令》词作较少，主要有北宋苏辙的《调啸词》二首，作者注“效韦苏州”，其一为“渔父”：

> 渔父。渔父。水上微风细雨。青蓑黄箬裳衣。红酒白鱼暮归。暮归、暮归、归暮。长笛一声何处。

其二为“归雁”：

> 归雁。归雁。饮啄江南南岸。将飞却下盘桓。塞北春来苦寒。苦寒、苦寒、寒苦。藻荇欲生且住。③

在创作体式方面，上面两首作品比中唐杂言体八句三十二字句式多出两个字，即第六七句字数、文字相同，都是重复第五句最后两个字，第八句是倒置第六七句中；内容表现出借所绘之事物吟咏一己之性情的特点，不同于黄庭坚、秦观、毛滂、洪适等人作品多咏情事、风物的笔调，已经没有多少戏谑、娱乐意味，倒增添了文人雅趣的表露。苏辙这两首作品无

---

① 晁补之语，引自唐圭璋编《全宋词》第二册，第 747 页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，东方出版社，1996，第 33 页。

③ 唐圭璋编《全宋词》第一册，第 355 页。

论就写作形式还是题材内容来说，都与宋代其他词家之作品存在明显不同。即使和他宣称所效仿的韦应物《调笑令》（通常所见版本）也存在上述差别，成为唐宋《调笑令》作品中的独特之篇。

综上，《调笑令》的创作由最初的齐言（五字句、六字句、七字句）的创作体式逐步演变为杂言单调八句三十二字句式，再发展为北宋时较为固定的单调七句三十八字句式。唐宋《调笑令》形体演进情况如下表。

<table>
<tr><th rowspan="2">时代</th><th colspan="4">齐言体式</th><th colspan="4">杂言体式</th></tr>
<tr><th>作者</th><th>名称</th><th>字数</th><th>句式</th><th>作者</th><th>名称</th><th>字数</th><th>句式</th></tr>
<tr><td rowspan="4">唐五代</td><td>李煜</td><td>三台令</td><td>二十</td><td>五言四句</td><td>戴叔伦</td><td>转应词</td><td rowspan="4">三十二</td><td rowspan="4">二二六六
二二六</td></tr>
<tr><td rowspan="2">韦应物</td><td rowspan="3">三台</td><td rowspan="3">二十四</td><td rowspan="3">六言四句</td><td>韦应物</td><td>调笑</td></tr>
<tr><td>王建</td><td>宫中调笑</td></tr>
<tr><td>王建</td><td>冯延巳</td><td>三台令</td></tr>
<tr><td rowspan="13">宋代</td><td rowspan="13">邵伯温</td><td rowspan="13">调笑</td><td rowspan="13">二十八</td><td rowspan="13">七言四句</td><td>黄庭坚</td><td>调笑歌</td><td rowspan="12">三十八</td><td rowspan="12">二三七七
六七七</td></tr>
<tr><td>郑仅</td><td>调笑转踏</td></tr>
<tr><td>吕南公</td><td rowspan="6">调笑令</td></tr>
<tr><td>秦观</td></tr>
<tr><td>曾慥</td></tr>
<tr><td>李邴</td></tr>
<tr><td>李吕</td></tr>
<tr><td>无名氏</td></tr>
<tr><td>晁补之</td><td rowspan="2">调笑</td></tr>
<tr><td>毛滂</td></tr>
<tr><td>洪适</td><td>番禺调笑</td></tr>
<tr><td>无名氏</td><td>调笑集句</td></tr>
<tr><td>苏辙</td><td>调笑词①</td><td>三十四</td><td>二六六六
二二六</td></tr>
</table>

① 唐圭璋《词学导论》所言韦应物《调笑令》二首体式（虽苏辙《调啸词》二首标明依韦氏而作），然今不传，故仍依常例，未予收录。

三 唐宋《调笑令》创作比较

通过对唐宋时期《调笑令》创作历程的检视，唐五代与宋代《调笑令》的创作呈现出不尽相同的风貌，表现在作品的内容题材、写作形式、艺术风格等诸多方面。这不仅受到作家创作倾向的主体因素影响，更为深刻的是体现出文学思潮、文人生活与心态以及时代风气对于文学创作的作用。

唐宋时期《调笑令》创作经历了由初兴到逐步成熟的过程。在这个过程中，作品的文本体式和艺术风格都呈现出明显的阶段性特征。

（一）从创作体式上看，唐宋时期《调笑令》的创作表现出逐步稳定的特征：由唐五代时期的多样体式渐至发展为宋时比较稳定的创作形式。

唐五代（尤其是中晚唐）时期《调笑令》的创作体式存在着明显的不确定性，《调笑令》及其同调异名作品中齐言体式与杂言体式并存的现象说明其未尽成熟的特点，即使在词体创作较为兴盛的南唐时期也是如此。冯延巳《三台令》三首（春色）、（明月）、（南浦）是杂言体式（单调八句三十四字二二六六六二二六句式），与李煜的《三台令》齐言体式（五言四句）不同，反映出《调笑令》及其同调异名创作在五代仍然存在齐言、杂言并存的特点，作品体式较为复杂。

宋代《调笑令》的创作体式较为固定，除邵伯温《调笑》一首为七言四句的七言体式外，其他词人作品都是杂言体式。虽然就每首作品来说，体式并不完全相同（出现有单调二三七七六七六句式和单调二二六六六二二二六句式），但词体长短句的体制特征贯穿其中，与唐五代较为驳杂的创作形式相比，宋代《调笑令》作品体式体现出逐步稳定进而定型的趋向。

宋代《调笑令》创作体式与唐五代相比较的另一个特点是多成套、联章体制。虽然这一现象在唐五代作品中已经有所表露，存在两首或两首以上作品同时出现的情况，但没有宋代明显和突出。

宋代《调笑令》联章作品中诗和词，不仅在内容和情感上呈现出相通甚至是相同主题，就两者之间的结构来说，也存在着密切的联系。如郑仅《调笑转踏》第一首中咏罗敷诗：

秦楼有女字罗敷，二十未满十五余。金镙约腕携笼去，攀枝摘叶城南隅。使君春思如飞絮，五马徘徊芳草路。东风吹鬓不可亲，日晚蚕饥欲归去。①

词：

归去。携笼女。南阳柔桑三月暮。使君春思如飞絮。五马徘徊频驻。蚕饥日晚空留顾。笑指秦楼归去。

这一组诗词中有很多相关联的文字，如出现相同（“使君春思如飞絮”）或部分相同（“五马徘徊”“蚕饥日晚”）的文字；更能够体现二者存在密切联系的是词中首句“归去”正是诗中末句“日晚蚕饥欲归去”的最后两个字。这种创作手法在郑仅《调笑转踏》联章作品中并不是一个孤立的现象，宋代其他《调笑令》联章体作品也具有这样的结构特点。

（二）就创作主体而言，唐五代《调笑令》作者多是诗人身份，而宋代作者以专业词人身份进行创作。

虽然唐五代时“为词者甚众，文人才子，各炫其能”②，但此间作词者多为诗人身份，所以有“诗客曲子词”的说法（欧阳炯于《花间集序》中称其所集为“诗客曲子词”），吴梅也有“唐至温飞卿，始专力于词”③的表述。

唐代《调笑令》创作表现出较为明显的游戏特点和诗体气息，如前文所述戴叔伦、韦应物、王建作品就具有这样的特点。宋代《调笑令》创作虽然也出于明显的娱乐目的，但创作主体的身份已转换为词人，这就使得作品的主题和风格随着主体身份、文学氛围的变化而变化。作者的个人气质、性情、才学甚而生活经历都有可能影响并反映在作品中，“气以实志，志以定言；吐纳英华，莫非情性”④。诗歌与词的不同体式特征将上述要因表现得更为明显，历来词论家对诗词体式特征皆有精到的论述，愈加使得《调笑令》于唐宋间的创作因作者主体身份不同而出现的变化更为显著。处在这样的创作背景之下，即使并非专业词人，宋时《调笑令》创作较之

① 唐圭璋编《全宋词》第一册，第444页。
② 洪迈：《容斋随笔》第7卷，上海古籍出版社，1996，第95页。
③ 吴梅：《词学通论》，华东师范大学出版社，1996，第50页。
④ 祖保泉注《文心雕龙》，安徽教育出版社，1993，第541页。

唐时更显蕴藉。如苏辙《调啸词》二首，虽标明为仿效韦应物《调笑令》而作，但词中于闲适的景物描写之外更添雅致、含蓄的意味，遣词用字愈显精当和用心，词体深致、婉曲的特质表露无遗。

（三）从作品主题来看，唐五代《调笑令》作品以写景状物为多，而宋时内容更为丰富，情致更为多样。

唐五代时期《调笑令》创作内容多以景物的描绘为表现内容，其中有描绘边塞风光的作品，如戴叔伦《转应词》（边草）、韦应物《调笑令》（胡马）；有表现京都风景的作品，如韦应物《三台》二首、王建《宫中三台》二首；也有描绘地方风情之作，如王建《江南三台》四首；还有作品似非单纯地描摹景物风光，但作品中的情思却是以景物刻画为媒质和手段所传递出来的，如韦应物《调笑令》（河汉）一首，“离别”的愁苦通过河汉的辽远、秋色的弥漫来体现，景物的描摹成为词中主要表现内容，是抒情的重要载体，冯延巳《三台令》三首也是这种写作手法。

与唐五代《调笑令》创作多集中于景物描绘、手法较为单一的特点相比，宋时词人不仅在内容方面有所拓展，艺术手法更为多样和丰富。就内容题材的表现来看，宋代词人不仅用《调笑令》词牌表现景物风光，如洪适《番禺调笑》十首；也可以怀古咏史，如毛滂、秦观等咏女子情事的作品；更是出现了专咏女子体态和容止的作品，如李吕《调笑令》五首，分别描绘女性的笑、饮、坐、博、歌；还有专门就某一事物细致描摹的创作，曾慥《调笑令》四首，吟咏菊、梅、兰、酒的形态和情致。

同时，宋代苏辙以《调啸词》两首书写自身情性，在唐五代创作主题范畴外别开生面。两阕作品一为“渔父”，一为“归雁”，然而与唐五代时作品（更具体地说是与作者标明所仿效的韦应物作品相比），呈现出不同的风格。在苏辙作品中，景物不再是单纯地描摹，无论是闲适、高逸的“渔父”形象，还是“盘桓”的“归雁”，都成为作者情感的寄托。与唐五代作品中创作主题与描写内容有所疏离的情形相比，更能充分彰显情与景的交融和映衬，作品的内涵更为丰富、深厚。

宋代《调笑令》创作主题内容与唐五代相比除上述不同外，檃括体作品的出现也成为宋代独到之处，前文已述，此不重复。

（四）《调笑令》的创作于唐宋间不同风貌还表现在风格各具特色上。唐五代尤其中唐时期词体初兴，风格多直白、爽朗，语言通俗易懂；而宋代词人的创作颇显雅致、含蓄，更具文人雅化色彩。

唐五代《调笑令》及其同调异名作品，无论齐言体式还是杂言体式，都表现出鲜明的通俗化特点。如韦应物《调笑令》二首、戴叔伦《转应词》在字句的使用、意境的营造、内容的表现等诸方面，无不直接、质朴。即使是词风柔媚的五代时期，冯延巳所作《三台令》三首也体现上述特征，作品中“行乐直须年少”“照得离人愁绝”等字句简单易懂，与“风乍起，吹皱一池春水”之句相比直率如口语。

在宋代词人手中，《调笑令》的创作明显地向着雅化的方向发展。在专业词人的作品中，不再有韦应物、戴叔伦笔下的边塞景致和苍茫格调，也不像王建《三台》六首中记述景物风致的平易直接，即使同样是描绘地方风物人情、女子体态，宋时词作更显婉转、繁复。在宋时作品中，有许多篇章表现出景物铺陈堆叠，语言婉曲含蓄的特征。词人李吕有《调笑令》五首[①]分别咏女子的五种体态：笑、饮、坐、博、歌，虽与中唐王建所作《宫中调笑》四首都以女子的行为、神情为描写中心，但王建词作中所描写的女性形象是直观可感的，李吕笔下则使用描写、叙述性语言，极尽描绘之能事，从各个角度、方位加以塑造。如第三首写女性的“坐”作者用了“暗傍银屏撩绿鬓。攒眉不许人问”的细致描写，着力勾勒出一幅仕女图，读者看到图中之景进而体悟词中之意。无论是作者描绘的事物（“银屏”“银釭”等）；还是自然界的景色与时节（“春尽”“冷红”等）；从更深层次来说，包括词中抒情主人公的形象（“敛新闷”“暗傍”“攒眉”等），都将作者精心塑造的女性形象深深掩映，体具有出词体婉约、蕴藉的当行本色特征。以词史发展的纵向眼光来看，宋代词人以词体成熟、定型阶段艺术手法来完善中唐较为直白、平易的创作风格，表现出词体逐步雅化的发展态势。

综上，唐五代与宋《调笑令》创作风格的差异较为明显：宋代作品中成组、联章之作较多，创作体式的改变带来了内容的扩充，辞藻的华美、意象的交替、词境的柔靡秾艳等特征都使得宋代《调笑令》作品与唐五代时期风格各异。这种创作趋向的出现，既是词体自身发展的结果，也是宋代社会思潮、文学创作风气等多重因素作用下的文学现象。

（五）唐五代与宋代《调笑令》创作中，作家主观创作目的也存在着明显的差异。唐五代时期的《调笑令》作品多为酒席宴饮时游戏而作，宋

① 唐圭璋编《全宋词》第三册，第1917页。

代创作在娱乐目的之外，也存在着逞显才学等多重因素的影响。

唐五代时期的《调笑令》及其同调异名作品多是酒筵欢饮间，纵情娱乐之时的助兴而作。歌舞伎在饮席之中的传唱，成为不可或缺的重要环节：

> 则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态。自前朝之宫体，扇北里之倡风。①

这样的创作环境使得唐五代《调笑令》作品内容多是对自然景物的描绘、人物形象的塑造等等，而缺少创作主体真实情绪和感情的流露，作者与作品表现出疏离的关系，主体远离于作品之外。

宋代的《调笑令》作品中，创作主体与对象不再是截然两端，作者的情思和才学在文本中得到清晰的表露和传达，即使是吟咏历史人物、掌故的作品，作者亦将自身的情感评判和审美取向融合于其中。黄庭坚《调笑歌》以一条明确的抒情线索贯穿：作者不似王建注重于人物形象的塑造，而是将李杨的爱情经历省略，专写杨妃与唐皇所遣方士相见时的情形。似是场景描绘，而又不拘泥于此，将杨妃的神态、内心情愫凝练于短短三十八字中，文中有细致描写，有情感抒发，具体写作有运用细节刻画之处，也有疏笔勾勒的手法。

在宋代词人笔下，《调笑令》不再是单纯的游戏之作，他们赋予词体更丰富的表现空间。在作品中，词人吟咏历史、模仿前作、表露性情、展现才学，与唐五代相较而言内容丰富、主题多样。此时《调笑令》多是有目的而作，与中唐作品佐欢、急就的创作情境不同。明确的目的性与临时起意而作的不同，使得唐宋时期《调笑令》创作中表现出与作家创作心态相应的特征，具体表现在：唐五代（尤其是中唐）作家创作情境多是娱乐性的，他们的作品可能是为了推动、活跃气氛的即兴创作，所以作者与笔下所绘之物、所咏之人事往往有着一定的距离感，表现出为叙事而叙事、为描摹而描摹的特点，创作主体与对象的关系是有着隔膜的，无法达到主客观的交融。宋时词人之作，固然也存在游戏、娱乐的特点，但作者将自

---

① 欧阳炯：《花间集序》，转引自王运熙等编《中国文学批评通史·隋唐五代卷》，上海古籍出版社，1996，第711页。

己放置于所营造的情境、氛围中，或直接或隐曲地在文字中展现自身形象和情致。宋时《调笑令》作品中出现的联章之作，无论就其可备演出的体制而言，还是考察词中内容，无不体现出作者创作如此复杂、系统的融文学性、表现性于一体的作品之用心，作品中所表露出来的雅趣、文人色彩已非简单的游戏、佐欢的创作心态可以承载。虽然宋代词人亦有“上助清欢”之语，但作品实质上已经具备了更为深层和厚重的内涵，与唐五代时期创作相比有着明显的差异性。

四　结论

综览唐宋间《调笑令》的发展历程，其于中唐时期已经出现了创作初兴的现象，与中唐时期宴饮风气盛行有着密切关系；后经五代作家的承接和发展，至宋代尤其是北宋时期形成较为兴盛的局面。唐五代《调笑令》作品多是缘题而作，内容方面具有景物描摹、酒筵佐欢的特点；宋代《调笑令》创作以北宋作家居多，表现出更为明显的游戏性质，较多采用联章“转踏”结构，出现了檃括和模仿前人的作品。宋代《调笑令》作品与唐五代相比，具有体式稳定、专业词人身份、文人雅化色彩浓厚等特点，内容题材也较为丰富。唐五代（尤其是中唐时期）与宋代《调笑令》的创作所表现出的明显的差异性，体现在创作体式、内容题材、艺术风格等诸多方面。造成唐宋间《调笑令》面貌不同的成因较为复杂，既受到作家创作倾向的主体因素影响，也体现了词体自身发展、词学理论指导的因素所期的作用，尤为深刻的是体现出文学思潮、文人生活与心态以及时代风气等层面对于文人创作、文学发展的深远影响。

论韩愈的乐府观念及其《琴操》的创作

吴振华（芜湖，安徽师范大学中国诗学研究中心，241000）

摘　要： 韩愈的乐府观念是其道统观的组成部分，与韩愈任职太学的经历密切相关。《琴操》的创作表现了韩愈振兴琴曲雅乐的愿望，意欲通过刻画儒家圣贤的人格精神形象实践他的道统观。《琴操》具有深厚的文化内涵和鲜明的艺术特征，取得了很高的成就，在唐代乐府诗史上具有重要价值。

关键词： 道统观　乐府观念　《琴操》文化内涵　艺术特点

作者简介： 吴振华，男，1964 年生，安徽宿松人。现任安徽师范大学文学院教授，中国诗学研究中心研究员，硕士研究生导师。曾在《文学遗产》《学术月刊》《文艺理论研究》《文学评论丛刊》《北京大学学报》《词学》《中国诗学》《东方丛刊》等重点期刊上发表论文 80 多篇。

中唐时期诗歌创作达到一个新的高峰。其中一个突出的成就是乐府创作出现新气象：既有元、白代表的新乐府诗人力图通过针砭时弊、补察时政的反映现实民生的作品，来推动朝政改革，以期恢复盛唐恢宏的气象；也有韩、孟代表的一派企图通过古乐府创作来重构士人人格，通过德化教育来影响士风，进而改造浇漓的世风，以期恢复古道，重建以儒家思想体系为主体的政治文化新秩序，再现中兴气象。尽管两派诗人创作的最终目标是一致的，但是他们选择的路径却不相同。这主要由于元白、韩孟两派诗人对诗歌及其发展史观念不同，也由于两派诗人的创作方法有别，更与他们当时所处的社会地位及其所扮演的社会角色相关。本文试图通过对韩

愈乐府观念及其《琴操》创作实践的考察，来分析韩愈乐府诗的文化内涵，并揭示其文学史意义，以就教于通家。

一 韩愈道统观念与对古乐府的态度

韩愈在儒家思想体系传承历史进程中最重要的贡献无疑在于重新建构儒家思想的“道统”。《原道》[1] 为其代表作，核心正如林纾先生所指出不外乎“端”“末”二字，“端”是仁义道德，“末”是日用饮食之类[2]。这“末”其是韩愈观念中“道”的实体：“其文《诗》《书》《易》《春秋》，其法礼乐刑政，其民士农工商贾，其位君臣、父子、师友、宾主、昆弟、夫妇，其服麻丝，其居宫室，其食粟米果蔬鱼肉。”之所以如此，是因为“其道易明，其为教易行也”。[3] 韩愈要重建儒家道统，是出于继承儒家思想的自觉选择，笔者在《韩愈的文学观念》一文中有详细阐述[4]。在韩愈的文化视野中，他以“不平则鸣”为核心，勾勒了中国文化发展的基本形态及其演变轨迹，并论证了儒家思想为什么应该占据文化思想主导地位的原因，因此他发出这样的誓言：“孟子不能救之于未亡之前，而愈乃欲全之于已坏之后!”[5] 韩愈的道统观与文统观是严密结合在一起的，从某种意义上说，儒家的道统正是依赖文统流传并被不断发扬光大的。这也是韩愈非常强调文统的原因。考察韩愈的文统观，主要建立在儒家经典的基础上，其中“六经”就是最核心最重要的文本。“六经”（除《乐经》失传

---

① 按：关于《原道》等“五原”的写作时间难以确定，主要依据韩愈贞元二十一年所写《上兵部李侍郎书》中“谨献旧文一卷，扶树教道”的话，推断这组“旧文”就是“五原”。而这“旧”所指时间，则学者理解各有差异。如张清华先生《韩愈年谱汇证》断为在阳山贬所的贞元二十年所作（江苏教育出版社，2000，第185页）；而阎琦先生《韩昌黎文集注释》则认为作于贞元十五、十六年间，理由是韩愈“五原”等是受张籍激励而作，而李翱《复性书》（作于贞元十八年）则是读了韩愈“五原”后所作。（三秦出版社，2004，第15～16页）吴按：贞元十五、十六年韩愈在张建封幕府任职，虽然有些压抑郁闷，但似乎不大可能写这样博大深邃的文章，倒是贬官阳山之后，有充裕时间进行思考，写出这样的作品可能性较大，因此，本文取张清华先生的说法。

② 林纾观点见《古文辞类纂选本》卷一。转引自阎琦《韩昌黎文集注释》卷上，第25～26页评笺部分。

③ 阎琦：《韩昌黎文集注释·原道》卷上，三秦出版社，2004，第22页。

④ 参拙文《论韩愈的文学观念》，《文艺理论研究》2007年第4期。

⑤ 阎琦：《韩昌黎文集注释·与孟尚书书》卷上，第320页。

外，实际上只有五经）实际上是儒家礼乐制度、历史文化、诗词歌赋等文明成果的渊薮。韩愈等人追求复古，其道统、文统中除了文化史、思想史、诗歌史、文章史的内容外，也包含他的乐府学观念。因为儒家认为“乐与政通”，诗歌与音乐密切相关。从“诗三百，孔子皆弦歌之”，到汉武帝设立乐府机关采诗夜诵，乐府歌诗的发展取得了重大进展；但魏晋南北朝时期儒家思想受到佛教与道教的冲击，出现衰微的局面，乐府创作也跌入一个低潮；到隋唐时期混一区宇，才开始礼乐制度的重新构建，尽管在盛唐时期达到彬彬之盛，乐府歌诗也出现新的高潮，可是一场天荒地变的“安史之乱”将恢宏绚烂的盛唐秩序彻底摧毁；因此在中唐时代军阀割据、宦官专权的严峻形势下，再次重构儒家思想主导下的新秩序，就变得十分迫切，然而也正在此同时出现了乐府歌诗创作的新气象。这绝不是偶然出现的诗坛奇异景观，而是文化复古思潮推动下乐府歌诗创作的必然选择。以韩愈、孟郊为代表的奇险一派诗人，为什么选择古乐府来进行创作呢？这要与元稹、白居易等人进行“新乐府”创作加以比较，才能弄清真相和原委。元稹的《乐府古题序》说：“《诗》讫于周，《离骚》讫于楚，是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。……而纂撰者，由诗而下十七名，今编为《乐录》。乐府等题，除《铙吹》、《横吹》、《郊祀》、《清商》等词在《乐志》者，其余《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽播于管弦明矣。后之文人，达乐者少，不复如是配别。但遇兴纪题，往往兼以句读短长，为歌诗之异。……况自《风》、《雅》，至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人。沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘胜。尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉。曹、刘、沈、鲍之徒，时得如此，亦复稀少。近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复依傍。予少时与友人乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。……”[①] 其主要价值有以下几点：（1）诗歌的分类：元稹将诗骚之后演变出来的二十四类文体，都当作“诗人六义之余”，其中“诗”之后十七类，“皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际”，或“属事而作”，

① 元稹撰，冀勤点校《元稹集》，中华书局，1982，第254~255页。

但是都可以称为“诗”，可以“度为歌曲”，可见元稹的文体分类意识主要是按照是否与音乐有关来划分的；（2）诗与乐的关系：元稹认为诗与乐的关系经历了“由乐以定词”到“选词以配乐”的变化，第一个阶段，音乐不够发达，成为常式的是一些定型化的乐曲，在需要演唱歌曲的时候，乐府机构里的乐师，要根据音乐的曲调，选择采集上来的诗歌去配合乐曲，可称之为以诗就曲阶段，诗多而曲寡，而后来由于音乐的发展，曲调繁富，诗歌跟不上音乐节奏的需要，需要创制新词，这就是由乐定词，或者称为以乐待词阶段，是曲多而诗少。产生这两个阶段变化的关键是音乐的发展，但是，单从诗歌角度来看，诗歌虽然是最早与音乐关系密切的文学形式，却逐渐走向与音乐脱离的徒诗形式，从诗经到汉乐府，再到唐代的新乐府，这条发展线索很明显；（3）古题乐府与新题乐府之别：元稹认为古题乐府“莫非讽兴当时之事，以贻后代之人”，强调的是乐府诗反映现实生活的本质特点，因此在当代，沿袭古题，重复老调，就成为赘胜的东西，失去了意义，即使运用古题，也必须“寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义”，当然最好还是自创新题，写出可以“贻后人”的当代新的乐府诗；（4）重视杜甫新乐府的意义：元稹认为杜甫的新乐府虽然未必能播之管弦，但是“即事名篇，无复依傍”的创新精神符合时代要求，因此具有重要的启示意义，可以作为创作的标的。元稹又在《和李校书新题乐府十二首并序》中说：“予友李公垂贶余《乐府新题》二十首，雅有所谓，不虚为文。予取其病时之尤急者，列而和之，盖十二而已。昔三代之盛也，士议而庶人谤。又曰：世理则词直，世忌则词隐。予遭理世而君盛圣，故直其词以示后，使夫后之人，谓今日为不忌之时焉。”[①] 这一组新乐府诗非常重要，正是这些诗引出了白居易的庞大新乐府五十首，我们可以透过元稹、李绅、白居易等人的新乐府唱和情况，了解中唐元和之际，有蓬勃发展的新乐府创作潮流的兴起。白居易的乐府诗创作强调“惟歌生民病，愿得天子知”，主张“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，等等，与元稹的乐府歌诗观念是相同或相近的。这主要由于元、白等人自觉继承杜甫新乐府精神及他们任职谏官的身份经历，他们处于朝廷中心，渴望王朝中兴，要求革除种种政治弊端，故运用乐府歌诗的形式，向朝廷进谏，以期达到革故鼎新、移风易俗的政治目的。一旦他

① 元稹撰，冀勤点校《元稹集》，第278页。

们离开朝廷，失去面见皇帝建言献策的机会，他们的乐府歌诗创作立刻走向停滞，转向独善其身的闲适诗创作了。

韩愈、孟郊的乐府诗创作与元白异趣。韩、孟久困科场，仕途蹭蹬，内心积郁了很多不平之鸣，需要发泄。然而从幼年时期开始的苦读儒家经书，又培养了他们正直光明、峻洁傲岸的人格。他们以儒家仁义道德约束自己，以担当天下道义的大志激励自己，以弘扬儒家道统大业作为自己的理想，所以特别重视对他们所接触的人施加影响，注意培养人格操守。这反映在他们的创作中，就是无论处境多么艰难，都不会改变自己的志向与操守。特别是韩愈为了道统的传承，十分注重师道，他在向学生传授知识、解答疑难的同时，更加注重“道”的传承。我们知道作家的观念决定他的创作方向，韩愈重视《琴操》的写作，注重通过古乐府的形式，表现自己的人格境界，是他乐府诗创作方面最突出的成就。这与韩愈早年的求学经历和入仕之后长期任职太学的环境有重要关系。要彻底了解韩愈创作《琴操》的寓意及其艺术特点，就很有必要考察他任职国子监的经历。

二　韩愈任职国子监与他乐府观念的形成

韩愈三岁而孤，是在长兄韩会与嫂子郑氏鞠养下成长的。七岁那年，韩会应诏赴长安任起居舍人，韩愈随兄嫂由洛阳移居长安，开始读书习文。韩会以道德文章闻名当时，与范阳卢东美等被称为“四夔”，引荐韩会的正是著名古文家李华的族叔李西筠，而李华也称赞韩会有王佐之才。在韩会的教育和影响下，韩愈接受儒家思想启蒙教育，并以超人智慧在此后精熟儒家的典籍。韩愈十岁那年，韩会卷入元载贪污巨案被视为元载党人，因而受牵连贬官岭南，两年后竟死在韶州。韩愈只好随嫂子回到老家河阳孟州居住，随后因中原发生内乱，韩家遭受乱兵洗劫，于是不得不举家避难安徽宣城，直到十九岁赴京参加科举进士考试为止。韩愈进士考试颇为坎坷，三次落榜，到贞元八年25岁才中进士。接着三次参加吏部博学鸿词试均告失败，又连续三次上书宰相求引荐也如石沉大海，在万不得已的情况下才就聘于幕府。但是曲折的遭际并没有使韩愈沉沦自废，而是刻苦精进，在儒学方面取得了很高的造诣。这与大历、贞元之际的复古思潮有密切关系，韩愈除了受家学影响外，还受到当时著名古文家李华、独孤

及、梁肃等人的影响。《旧唐书·韩愈传》说："大历、贞元之间，文字多尚古学，效杨雄、董仲舒之述作，而独孤及、梁肃最称渊奥，儒林推重。愈从其徒游，锐意钻仰，欲自振于一代。"[①] 梁肃是韩愈中进士时的副考官，他对韩愈的影响最大。梁肃非常重视儒家经典的研读讲习，他在《陪独孤常州观讲论语序》中说：

> 晋陵守河南独孤公，以德行文学，为政一年，儒术大行，与洙泗同风。公以为使民悦以从教，莫先乎讲习；括五经英华，使夫子微言不绝，莫备乎《论语》。于是俾儒者陈生，以《鲁论》二十篇，于郡学之中，率先讲授。乃季冬月朔，公既视政，与二三宾客躬往观焉。已而公遂言曰："昔文翁用儒变蜀，蜀至于鲁。当大历初元，新被兵馑之苦，今御史大夫赞皇李公为是邦，悯学道圮阙，开此庠序。自后孝秀并兴，与计偕者岁数十人。《子衿》之诗，起而复废；乡饮酒之礼，废而复兴。至于今，风俗遂敦。美矣哉！仁人之化也。抠衣之徒，承其波流，得不勉欤？"既诲而厉之，又悦以动之，朱轮迟迟，逮暮而归。士有获在左右，睹公之施教，退谓人曰："夫四时继气而成物，仁贤继功而成化。是学校也，非赞皇不启，非我公不大。鼓之以经书，润之以仁义。君子得之，以修辞立诚；小人仰之，以迁善远罪。泱泱乎不知所以然，以致夫政和而人泰。旧史记前召后杜，而南阳移风，民到于今称之。矧赞皇植学之本，与我公道之以德，德则有成，而未播于叙述，后人谓之何哉？鄙不佞，谨纪公之雅训，或传诸好事者云尔。"[②]

虽然记叙的是独孤及任常州刺史期间，通过在学校讲习《论语》弘扬儒学，带来士风、民风大化，呈现出政通人和的喜人景象，是大历初年经历兵乱后进行德治教化的重大尝试，但是其榜样的力量和作用是不可低估的，因为"括五经英华，使夫子微言不绝，莫备乎《论语》"，可见梁肃已经具有传承儒家正统思想的理念，所以对后来者如韩愈的潜在影响更是十分深远。后来，韩愈不管任职太学，还是为官一方，都非常重视儒家德化

① 《旧唐书》第160卷，中华书局，1975，第4195页。

② 《全唐文》第518卷，中华书局，第5270～5271页。

教育。韩愈曾经先后担任过国子监四门博士、国子博士、国子祭酒等职务[①]。如韩愈《国子监论新注学官牒》说："国子监应令新注学官等牒，准今年赦文，委国子祭酒选择有经艺堪训导生徒者，以充学官。近年吏部所注，多循资叙，不考艺能，至令生徒不自劝励。伏请非专诵经传，博涉坟史，及进士五经诸色登科人，不以比拟。其新受官，上日必加研试，然后放行，上副圣朝崇儒尚学之意。"[②] 这是他上书吏部要求国子监学官必须通过考试，具有儒学造诣者才能出任学官，反对"多循资叙，不考艺能"论资排辈的做法，从源头上从师资方面保证国学教育的质量。他的《进学解》则描述了他清贫刻苦而诲人不倦的教书生涯："国子先生晨入太学，招诸生立馆下，诲之曰：'业精于勤，荒于嬉；行成于思，荒于随。……'言未既，有笑于列者曰：'先生欺余哉！弟子事先生，于兹有年矣。先生口不绝吟于六艺之文，手不停披于百家之编；纪事者必提其要，纂言者必钩其玄；贪多务得，细大不捐，焚膏油以继晷，恒兀兀以穷年。先生之业，可谓勤矣。觝排异端，攘斥佛老，补苴罅漏，张皇幽眇；寻坠绪之茫茫，独旁搜而远绍，障百川而东之，回狂澜于既倒。先生之于儒，可谓有劳矣。沉浸醲郁，含英咀华，作为文章，其书满家。上规姚姒，浑浑无涯；周诰、殷《盘》，佶屈聱牙；《春秋》谨严，《左氏》浮夸；《易》奇而法，《诗》正而葩；下逮《庄》、《骚》，太史所录；子云，相如，同工异曲。先生之于文，可谓闳其中而肆其外矣。少始知学，勇于敢为；长通于方，左右具宜。先生之于为人，可谓成矣。然而公不见信于人，私不见助于友。跋前踬后，动辄得咎。暂为御史，遂窜南夷；三年博士，冗不见治；命与仇谋，取败几时？冬暖而儿号寒，年丰而妻啼饥；头童齿豁，竟

---

① 吴按：国子监是封建王朝的教育管理机构和最高学府。汉有太学，晋立国子学，北齐成为国子寺，隋炀帝始改为国子监。唐代国子监总辖国子、太学、四门等学。据《旧唐书·职官志三》：国子监设祭酒一员，从三品；国子博士二人，正五品上；四门助教三人，从八品上。（见《旧唐书》第六册，第1890～1892页）助教之职非常卑微，而且久而难迁，欧阳詹《上郑相公书》曾说："四门助教，限以四考，格以五选，十年方易一官也。自兹循资历级，然得太学助教，其考选年数，又如四门。若如之，则二十年矣。自兹循资历级，然得国子助教，其考选年数，又如太学。若如之，则三十年矣。"而国子博士官阶虽较高，但生活也非常清苦，韩愈《进学解》有真切描述。在国子监里进行的教育模式，就是以儒家经典教导诸生，培养以后从政为官所需要的精神操守与礼乐文化观念。可以参看欧阳詹《太学张博士讲礼记记》（《全唐文》第597卷，第6029页）、《上郑相公书》（《全唐文》第596卷，第6024页）等文。

② 《全唐文》第554卷，第5611～5612页。

死何裨？不知虑此，而反教人为？’……”① 尽管师生对话有自嘲调侃的意味，含有强烈的不平之鸣和身世之感，但是显然可以看出韩愈这位太学导师刻苦钻研儒学、勤勉训导诸生的真实情景，太学里的学生都是五品以上官员的子孙，韩愈对学生的严格要求，并通过自身的实践传扬儒家思想是欲有所作为的，因为塑造学生的人格对改变世风具有重要作用。当他离开京城贬官潮州之后，也没有放弃儒家思想的传播，而是在百废待兴的时候立即着手学校教育，他在《潮州请置乡校牒》中说：“孔子曰：‘道之以政，齐之以刑，则民免而无耻。不如以德礼为先，而辅以政刑也。’夫欲用德礼，未有不由学校师弟子者。此州学废日久，进士、明经，百十年间，不闻有业成贡于王庭，试于有司者。人吏目不识乡饮酒之礼，耳未尝闻《鹿鸣》之歌。忠孝之行不劝，亦县之耻也。夫十室之邑，必有忠信。今此州户万有余，岂无庶几者耶？刺史县令不躬为之师，里闾后生无所从学尔。赵德秀才：沉雅专静，颇通经，有文章，能知先王之道，论说且排异端而宗孔氏，可以为师矣。请摄海阳县尉，为衙推官，专勾当州学，以督生徒，兴恺悌之风。刺史出己俸百千，以为举本，收其赢余，以给学生厨馔。”② 尽管是远离朝廷六千多里的偏僻荒凉之地，但是韩愈还是努力进行儒家德化教育，想通过一方的教化来改变浇漓的世风。由此可见他弘扬儒家道德观念的意志多么坚定。通过行政手段可以解决由谁来教、怎么教、教什么等现实问题，而文学创作则可以通过人格精神的建构对士人产生更为持久深远的影响。这正是韩愈贬官潮州期间创作《琴操》的现实背景和心理动力。可以这么说，韩愈的乐府观念与他长期在太学任职或在地方官任期内注重儒家思想教育有重要关系，这一点与柳宗元区别很明显，柳宗元任职礼部，重视“礼”，关注朝廷新秩序的建构，他的乐府创作多为雅诗，③ 而韩愈重视“德”，强调士人的精神操守，注重的是人格建构。我们知道《琴操》属于乐府歌诗中的琴曲歌词，与中国古代琴曲及古琴关系密切，要研究《琴操》还应该考察一下韩愈听琴的音乐实践及其对古乐的态度。

---

① 阎琦：《韩昌黎文集注释》卷上，第 66 ~ 68 页。

② 《全唐文》第 554 卷，第 5612 页。

③ 参拙文《柳宗元创作唐雅的现实意义及其艺术特点》，《文学遗产》2014 年第 3 期。

三 韩愈听琴的音乐实践与《琴操》的创作

如果说早年立志儒学刻苦攻读儒家典籍是形成韩愈道统观念的基础，任职太学或地方官勤勉于学校教育，大力培养继承儒家思想的人才是他弘扬儒学的教育实践的话，那么创作《琴操》则是他长期积累的听琴或欣赏琴曲的音乐实践所带来的必然结果。因为《琴操》从一个侧面丰富了儒家先驱者的文化精神，既是韩愈心力追慕的理想人格境界，也是乐府诗创作的新的重大收获。

韩愈喜爱琴曲一方面由于他对古琴的酷爱，另一方面也深受梁肃的影响。梁肃《观石山人弹琴序》：

> 天宝中，言雅乐者称马氏琴，石侯尝得其门而入矣，故其曲高，其声全。余尝观其操缦，味夫节奏，和而不流，淡而不厌，凛其感人而忘夫佚志。已而谓余曰：“鄙夫徒能弹之，而至和乐独善其身，足使情反乎性，吾闻其语矣，未辨其方也。敢问何为而臻哉？古之聪明睿智，其能为乎？”
>
> 余愀然曰：“善乎夫子之问。是道也，吾尝闻诸师矣。夫人生无其节则乱，故圣人道之天和，作乐以救之。于是乎有五弦之琴，以畅五音，以协五行，以宣五常，以纪五事。后世圣人，以为五弦备其本而未行其变；变而裁之，莫先乎文武之用。于是究夫刚柔，复益其弦者，非他也，文武之道也。亦犹八卦既列，复因而重之，然后既可以动天地而鼓万物，尽变化而感鬼神，极圣人之能事，反百虑于一致。此琴之以为贵也。故虞帝以之，乃歌《南风》；禹汤以之，而作《夏頀》；周文武以之，万邦协和。卜代三十，成康以之，刑措不用；仲尼以之，见文王之象而乐正，《雅》、《颂》各得其所。若琴道不行，则君子之道消，而王泽不下。故殷纣失之，而弃河海；幽厉失之，而周道中绝；晋悼失之，师旷一弹而国大旱。琴之兴废，与理乱相并。夫备殷荐以配祖考肃。相庶几神降，则不可废于郊庙矣。若夫和平其志气，畅达于动用，使邪物不接，则不可废于律度矣。故自有国有家，下逮于庶人，莫不尤重焉。君子所居，于是有左琴右书，士无故不彻，盖谓是也。周穆载云和、空桑、龙门之琴，禹贡峄阳之桐以为

之。历代善琴之士，与幽兰、白雪之号，则吾子其自知已，夫何言哉?”

问曰：“若如所云，则今之为琴者多矣，君子之风，何其未扇欤?”对曰：“琴，乐之雅者也；雅者，正也；正者谓能宣正其声，而行正道。今夫郑卫之移人久矣，其人或正，则其位未大，其位未大，故正声未被。君子风薄，不其然乎？夫雅乐之所贵者，岂取清商流徵不失度曲而已，彼各有所起也。”

言毕，石君善之，俾予纪其辞，遂号为序云。①

这是梁肃的一篇重要文章，其作年当在大历末至贞元初期，因为梁肃生于天宝十二年（753），卒于贞元九年（793）。序中这位石山人是一位隐士，师承天宝时期擅长雅乐的马氏学琴，而且登门入室，达到了“曲高”“声全”的境界，然而对“和乐独善其身，足使情反乎性”的琴理却不甚清楚。于是梁肃就通过自己老师的教诲加以阐释，认为人生无节则乱，因此圣人作“天和”之乐来拯救引导人向善。然后揭示五弦琴的发明是圣人将五音、五行、五常相结合来纪“五事”，具有深厚的文化内涵，再后来糅进文武之道增为七弦琴，达到了“极圣人之能事，反百虑于一致”的境界。因此琴道具有重要的礼乐价值，虞舜、禹汤、文武、成康运用琴道达到天下大治，仲尼则在琴道中正乐让雅颂各得其所。而殷纣王、周厉王、晋悼公则因背弃琴道追求感官享受忽视培养人格精神，最终导致倾覆灭国或阴阳失调举国大旱的恶果，可见“琴之兴废，与理乱相并”。这是从治国的大方面着眼论述琴理精髓，如果从个人修身的角度看，琴也是君子的象征，故有国有家，莫不重焉，君子所居左琴右书，没有特殊原因琴应该伴随左右。结尾处石山人提出一个饶有兴味的问题：“今之为琴者多矣，君子之风，何其未扇欤?”而梁肃的回答则充满了对世风日下的感慨，同时也表达了君子坚持操守的志愿。他说“今夫郑卫之移人久矣，其人或正，则其位未大，其位未大，故正声未被。君子风薄，不其然乎？夫雅乐之所贵者，岂取清商流徵不失度曲而已，彼各有所起也”。言下之意，是因为那些操守坚贞、道德高尚且精通琴道琴理的正人君子，还处于压抑困顿被邪声掩蔽的下位，因此期待他们能够处高位发出雅正之音来拯救日益

① 《全唐文》第518卷，第5271页。

衰薄的世风。这可以看作是梁肃内心对未来世界的追求，也可以看作是中唐前期儒者对振兴礼乐文化的期待。韩愈正是梁肃期待视野中堪称担当大任的儒者，他热爱琴道显然受到梁肃的影响。贞元元和之际，欣赏琴曲或运用古琴来弘扬儒道确实是复古者修炼人格的重要方式。如韩愈《上巳日燕太学听弹琴诗序》：

与众乐之之谓乐，乐而不失其正，又乐之尤也。四方无斗争金革之声，京师之人，既庶且丰，天子念致理之艰难，乐居安之闲暇，肇置三令节，诏公卿群有司，至于其日，率厥官属，饮酒以乐，所以同其休、宣其和、感其心、成其文者也。三月初吉，实惟其时，司业武公于是总太学儒官三十有六人，列燕于祭酒之堂。樽俎既陈，肴羞惟时，盏斝序行，献酬有容。歌风雅之古辞，斥夷狄之新声，褒衣危冠，与与如也。有一儒生，魁然其形，抱琴而来，历阶以升，坐于樽俎之南，鼓有虞氏之《南风》，赓之以文王宣父之操，优游夷愉，广厚高明，追三代之遗音，想舞雩之咏叹，及暮而退，皆充然若有得也。武公于是作歌诗以美之，命属官咸作之，命四门博士昌黎韩愈序之。①

这篇诗序与上述梁肃的琴序在深层文化内涵方面是一线相通。文章描述了贞元十八年三月三日国子司业武少仪在太学组织的一次弹琴赋诗场景："太学儒官三十有六人，列燕于祭酒之堂，樽俎既陈，肴羞惟时，盏斝序行，献酬有容。歌风雅之古辞，斥夷狄之新声，褒衣危冠，与与如也。"这是颇富深意的场面，不仅学官端服冠冕，正襟危坐，庄重严肃，而且樽俎陈列，尊卑有序，显示出古朴渊雅的气象，这不正是要恢复上古时代的雅乐吗？用这样的仪式氛围感染人会产生深远的影响。正在这时，一个相貌魁伟的儒生抱琴坐于樽俎之南，"鼓有虞氏之《南风》，赓之以文王宣父之操，优游夷愉，广厚高明。追三代之遗音，想舞雩之咏叹"，这样一直进行到薄暮时分，人人都感到精神世界充实满足。可以说这就是儒家追求的诗学最高境界，呈现出一片古朴苍然、和乐风雅、神游三代、优游当下的奇妙景象。完全可以设想，如果真能够回到这样的世界，人们的思想境界提高，品格变得高尚，那么士风将回归醇厚渊雅，而世风也必将

① 《全唐文》第556卷，第5629页。

回归纯正端整，诗风也必将古朴庄严。这就是在安史之乱后军阀割据藩镇不臣情势下，以韩愈为代表的儒者渴慕追求的诗学景象，承载着导扬正声，匡正人心的历史使命，尽管这种诗学理想在当时严酷的形势下，不免迂阔，但是韩愈等人的努力还是值得肯定的。我们也可以看出，韩愈内心深处是期待国子监的教育应该在琴道琴理中弘扬儒学，起到风行天下、正风吹来邪气草靡的效果。

韩愈听琴的重要作品还有《听颖师弹琴》，这篇作品却招致后代旷日持久的争论。宋·胡仔《苕溪渔隐丛话》载：苕溪渔隐曰："东坡尝因章质夫家善琵琶者乞歌词，亦取退之《听颖师弹琴》诗，稍加隐括，使就声律，为《水调歌头》以遗之，其自序云：'欧公谓退之此诗最奇丽，然非听琴，乃听琵琶耳。余深然之。'观此，则二公皆以此诗为听琵琶矣。今《西清诗话》所载义海辨证此诗，复曲折能道其趣，为是真听琴诗。世有深于琴者，必能辨之矣。"[①] 从表面上看，只是涉及有关此诗所描写的音乐乐器及曲调（琴与琵琶）的问题，但实际上有许多深藏的文化内涵。一者关系韩愈此诗是否为琴诗，另一方面又与韩愈对古琴与琵琶乐的态度有牵连，更深一层在于韩诗中藏有琴技、琴理等方面的内容。清人方世举从韩诗的语源出发，找到了此诗与嵇康《琴赋》的关系。他说："嵇康《琴赋》中已具此数声，其曰'或怨媪而踌躇'非'昵昵儿女语'乎？'时劫掎以慷慨'非'勇士赴敌场'乎？'忽飘飖以轻迈，若众葩敷荣曜春风'非'浮云柳絮无根蒂'乎？'嘤若离鹍鸣清池，翼若游鸿翔层崖，又若鸾凤和鸣戏云中'非'喧啾百鸟群，忽见孤凤凰'乎？'参禅繁促，复叠攒仄，拊嗟累赞，间不容息'非'跻攀分寸不可上'乎？'或乘险投会，邀隙趋危，或搂摅栎捋，缥缭潎洌'非'失势一落千丈强'乎？公非袭《琴赋》，而会心于琴理则有合也。"[②] 方氏最有价值的是提出一个"琴理"问题。儒家典籍《礼记·乐记》说："大乐与天地同和"。[③]"琴声和心"是琴道的最高境界。然而，"乐者，音之所由生也，其本在人心感于物也。

---

① 胡仔所引自序原文曰："欧阳文忠公尝问余：'琴诗何者最善？'答以'退之听颖师琴诗最善。'公曰：'此诗最奇丽，然非听琴，乃听琵琶也。'余深然之。建安章质夫家善琵琶者，乞为歌词。余久不作，特取退之词，稍加隐括，使就声律，以遗之云。"按此词向无编年，薛瑞生《东坡词编年笺证》编在元丰五年。观词中"无泪与君倾"句写出了一种欲哭无泪的悲伤，甚切苏轼在黄州时期的凄苦心情，当可信。

② 钱仲联：《韩昌黎诗系年集释》下册，上海古籍出版社，1994，第1008～1009页。

③ 李学勤主编《十三经注疏·礼记正义》，北京大学出版社，1999，第1179页。

是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。”① 说明音乐与人的各种情绪相通，不仅有“和”的方面，更有“不和”的方面。嵇康《琴赋序》中说：“然八音之器，歌舞之象，历世才士，并为之赋颂。其体制风流，莫不相袭。称其材干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵”。② 这是说琴音的感人多悲伤的音调。而在《琴赋》中他又认为：“性洁静以端理，含至德之和平。诚可以感荡心志，而发泄幽情矣”。这说明琴声虽以恬静柔和为最高境界，但也有发泄忧郁的一面。这体现了嵇康对琴理和演奏之间认识上的矛盾。一方面他主张“声无哀乐”，另一方面又“非周孔而薄汤武”，带有离经叛道的愤激情怀，多借弹琴来发泄。琴音清和者可以举白居易的《清夜琴兴》来说明，诗云：“月出鸟栖尽，寂然坐空林。是时心境闲，可以弹素琴。清冷由木性，恬淡随人心。心积和平气，木应正始音。响余群动息，曲罢秋夜深。正声感元化，天地清沉沉。”这首诗幽静深远，孤高岑寂，听之使人悠然神远，恬淡飘逸之中蕴含着无尽的韵味，深得琴音雅趣。而从韩愈的诗中则明显可以体会出一种冲荡激烈的情绪波动，大约韩愈与嵇康都原本属于愤激不平一类的文人，心灵之感息息相通吧。还有一条材料，可以从颖师的角度证明所弹的曲子是琴曲。颖师是一个善弹的僧人。据方成珪《韩愈诗文年谱》，引方扶南（世举）云：“李贺有《听颖师弹琴歌》，云：‘竺僧前立当吾门，梵宫真相眉棱尊。古琴大轸长八尺，峄阳老树非桐孙。凉馆闻弦惊病客，药囊暂别龙须席。请歌直请卿相歌，奉礼官卑复何益。’盖颖师以琴干长安诸公而求诗也。贺官终奉礼，殁于元和十一年，特盖已病，而公亦当被谗左降，有‘湿衣泪滂’之语。”③ 按，方说是。据叶葱奇《李贺诗集》，《听颖师弹琴歌》编于“外集”之末，当为李贺病逝前的作品无疑。一般的琴多三尺六寸六分，从诗中可以看出颖师弹的是一张大琴，《史记·乐书》载：“琴长八尺一寸，正度也。”④ 从诗中“芙蓉叶落秋鸾离”句看，颖师造访李贺求诗当在深秋，而韩诗也当作于秋天。细味李贺诗末二句，或许他向颖师推荐了应

① 《史记·乐书》，中华书局，1982，第1179页。

② 萧统：《文选·琴赋并序》，京华出版社，2000，第496~499页。

③ 钱仲联：《韩昌黎诗系年集释》下册，第1007页。

④ 《史记·乐书》，第1236页。

请韩愈作诗赞美。故很可能颖师随即拜访了韩愈，并演奏了精妙的琴曲。既然韩愈是有感于“琴操”，那么下面我们推开一层，考察一下韩愈对古琴的态度。琴（又称“古琴”或“五弦琴”“七弦琴”）是中国历史最悠久、最具民族精神和审美情趣的传统乐器，[①] 几千年来古琴一直是文人们修身养性的工具和完善人格的象征，并以其文献浩瀚、内涵丰富和影响深远而为人们所珍视。儒家乐论力主琴为礼器既有象征意义又与政通。太史公司马迁说：“琴，弦大者为宫，而居中央，君也。商张右傍，其余大小相次，不失其次序，则君臣之位正矣。故闻宫音，使人温舒而广大，闻商音，使人方正而好义；闻角音者，使人恻隐而爱人；闻徵音，使人乐善而好施；闻羽音，使人整齐而好礼。……夫古者，天子诸侯听钟磬未尝离于庭，卿大夫听琴瑟之音未尝离于前，所以养行义防淫佚也。”[②] 这正与上面引述的梁肃琴序中所论述的琴道琴理相契合。韩愈是儒学道统的继承者，在儒家琴道的影响下创作《琴操》就是十分必然的了。

四 韩愈《琴操》的文化内涵及其艺术特点

（一）《琴操》十首的文化内涵

韩愈是文化复古主义者，他的乐府诗中最著名的就是元和十四年写的《琴操十首》。这十首诗模拟汉末蔡邕《琴操》而更加恢廓闳深。据《后汉书·曹褒传》注：“刘向《别录》云：‘君子因雅琴之适，故从容以致思焉。其道闭塞悲愁而作者，名其曲曰操，言遇灾害而不失其操也。’”[③] 这是乐府中“操”这一题类的本义，后蔡邕作《琴操》，其序云：“古琴有一十二操，一曰《将归操》，二曰《猗兰操》，三曰《龟山操》，四曰《越裳操》，五曰《拘幽操》，六曰《岐山操》，七曰《履霜操》，八曰《雉朝飞操》，九曰《别鹤操》，十曰《残形操》，十一曰《水仙操》，十二曰《怀陵操》。”[④] 韩愈所拟删去了“水仙”“怀陵”二操。钱仲联《集释》

① 《史记·乐书》载：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》。”索隐曰：“五弦者，无文武弦，唯宫商角徵羽之五弦也。”中华书局，1982，第1198页。

② 《史记·乐书》，第1237页。

③ 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，第1198页。

④ 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，第1198页。

赞同方世举《笺注》之说，力驳陈沆《诗比兴笺》将此组诗的作期截为前四后六相隔十六年之说，方氏据诗中“臣罪当诛兮，天王圣明”等句子，认为与《潮州谢上表》中“正名定罪，万死犹轻”之意相含，断定是韩愈因谏佛骨得罪“入潮后，忧深思远，借古圣贤以自写其性情；若‘水仙’‘怀陵’二操，于义无取，则不复作矣。”① “于义无取”方氏语焉不详，考沈德潜《古诗源》卷一《水仙操》序云：“《水仙操》，伯牙所作也。伯牙学琴于成连，三年而成。至于精神寂漠，情之专一，未能得也。成连曰：‘吾之学，不能移人之情。吾师有方子春，在东海中。’乃斋粮而从之。至蓬莱山，留伯牙曰：‘吾将迎吾师。’刺船而去，旬时不返。伯牙心悲，延颈四望，但闻海水汩没，山林窅冥，群鸟悲号。仰天叹曰：‘先生将移我情。’乃援琴而作歌。”② 由此可见，《水仙操》古词是描写音乐的移人情性的，其辞云：“繄洞渭兮流澌濩，舟楫逝兮仙不还。移形素兮蓬莱山，歍钦伤宫仙石还。”虽然其本事与大音乐家伯牙学琴欲达到最高境界的传说有关，但其歌辞中的伤感带有明显的欲慕仙而不能遂的成分，故与韩愈的文化价值取向相悖，不拟在可理解之中。另一首《怀陵操》则不可考。

如果说韩愈贞元末年贬官阳山期间创作“五原”是具体建构儒家道统的理论体系的话，那么他元和末期贬官潮州后创作《琴操》则是他的道统观映照下完善人格建构的表现。周文王、周公、孔子、曾子等儒家道统中的核心人物，在人生最艰难的时候仍然坚持操守，正是韩愈心慕力追的精神偶像。一方面通过这些圣人的遭遇宣泄自己内心的愤懑不平，另一方面也是展现一种高尚的人格境界。

《琴操十首》中有三首是孔子的作品，《将归操》古词③创作背景是晋大夫赵简子执玉帛来聘孔子，孔子前往将要渡过狄水时，听到赵简子杀了晋国贤大夫窦鸣犊，于是感慨更感伤，说“燔林而田，则麒麟不至；覆巢破卵，则凤凰不翔。鸟兽尚恶伤类，而况君子哉”？因此决定回家隐居“从吾所好”，保持其君子的品格。《猗兰操》古词的创作情境是孔子周游列国不遇明君，返回鲁国的途中看到空谷幽兰茂盛芬芳，于是感叹说：

---

① 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，第 1198 页。

② 沈德潜：《古诗源》，中华书局，1963，第 9 页。

③ 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，第 1142～1172 页。下面凡是引用文字均出此，不再加注。

"夫兰为王者香，今乃独茂，与众草为伍，譬犹贤者不逢时，与鄙夫为伦也。"表达了怀才不遇之悲和孤芳自贞的品格。《龟山操》则是孔子在"季氏专政，上僭天子，下畔大夫，贤圣斥逐，谗邪满朝"的严峻时刻，"伤政道之陵迟，闵百姓之不得其所，欲诛季氏而力不能"，因而望龟山而长叹。三首诗将孔子终生不遇的遭际和逆境中坚持操守的崇高精神表现得非常集中，可以说这就是《原道》中圣人孔子的真实形象，韩愈正是将孔子作为道统传承的核心人物来看待的，《原道》中说"尧以是传之舜，舜以是传之禹……，文、武、周公传之孔子，孔子传之孟轲，轲之死，不得其传也"，又说"由周公而上，上而为君，故其事行；由周公而下，下而为臣，故其说长"[①]。韩愈是以继承道统者自居的，所以崇拜孔子，强调孔子在儒家思想体系中枢纽作用，他模拟《琴操》古词，正是他道统观念的形象化表现。其次，是周公所作有两首：《越裳操》和《岐山操》，前者写"周公辅成王，成文王之王道，天下太平，万国和会。江、黄纳贡，越裳重九译而来，献白雉执贽曰：吾君在外国也，顷无迅风暴雨，意者中国有圣人乎"，当外国朝贡者将功劳记在周公身上时，周公援琴感叹说"非旦之功，乃文王之德"；后者则以周太王居豳时遭到狄人的进攻，"自伤德劣，不能化夷狄，为之所侵"，因此迁居岐山之下，喟然叹息作此操。此外，《拘幽操》和《履霜操》虽然主人公一为周文王，一为尹吉甫子伯奇，意蕴却较为相似。前者表现周文王被拘禁在羑里时危在旦夕的遭遇和如履薄冰的心态，由于文王修德得到人民的信赖，引起崇侯虎的妒忌，于是进谗于纣王，纣王昏聩，因此欲加害文王。文王在逆境中不变操守，沉着冷静，"演八卦以为六十四卦，作郁尼之辞，困于石，据于蒺藜，乃申愤以作歌"；后者主人公为伯奇，因后母设计谗害，被父亲逐出家门，于是"编水荷而衣之，采楟花而食之，清朝履霜，自伤无罪见逐，乃援琴而鼓之"。周文王与伯奇的遭遇，韩愈是有真切体会的，韩愈上《谏佛骨表》，遭非罪之罪，远贬南荒，不正与文王、伯奇当年类似吗？可谓"萧条异代不同时"啊！其余的《雉朝飞操》《别鹤操》两操也是伤感无妻、无子的人伦之悲。最后是曾子的《残形操》，因梦见一狸不见首而坐思吉凶祸福之缘由。

从上面的梳理，我们可以得出以下几点认识：①韩愈虽模拟蔡邕的

① 阎琦：《韩昌黎文集注释·原道》卷上，第22页。

《琴操》，但价值取向是儒家以天下为己任、修身洁性、坚持操守的主流意识，他崇慕的古代圣贤都是儒家道统里的主要代表如孔子、文王、周公、曾子等先驱者。②韩诗中弥漫着深沉的忧患意识，具有很强的现实指向，表现了自己守道不移却命途多舛的身世之悲，也可能包含了对现实讽喻的意义。③其不取“水仙操”，说明他具有浓厚的乐与政相通的观念，对涉及仙道思想的古乐府采取删削态度。④韩诗具有强烈的文化复古意识和维护儒家道统的意识。正因为以上四点，我们认为：作为以文化复古为己任的一代大儒，他对待音乐的态度是崇尚古乐而排斥所谓的乱雅乐的“郑卫”新声。而当时与雅乐相对的流行音乐正是西域传入的燕乐（俗乐），俗乐中的主要乐器之一就是琵琶。甚至有“燕乐之原，出于琵琶”之说，“燕乐之器，以琵琶为首”之论[①]。擅长琵琶者，贞观年间有裴洛儿，开元天宝年间有雷海青、纪孩孩、贺怀智，德宗年间有段善本和康昆仑等。总体上看，琵琶高手西域来的胡人居多，后因皇帝的喜好俗乐才在汉人中流行。如宋乐史《杨太真外传》中说：“诸王郡主，妃之姊妹，皆师妃，为琵琶弟子。”[②] 与中唐时代都写有琵琶乐曲诗歌的顾况、李益、王建、白居易、元稹、刘禹锡等诗人相反，韩愈集中没有咏琵琶的诗歌，这颇能看出他对俗乐的排斥态度。而为韩愈倾慕的古琴在唐代的际遇又怎样呢？据章华英《古琴》一书介绍，古琴音乐在唐代不为时人所重，非常寂寞，只是在文人士大夫中有知音，它远离宴饮歌舞，在山林、清庭、寺庙、道院中悄然生存，以企求在简朴幽静的意境中表现其内在的情思感受。演奏琴曲最优秀的乐师是蜀僧濬、颖师、李山人、蜀道士等僧人或隐士。[③] 结合上引梁肃琴序，也可以看到韩愈所处的中唐时期琴曲雅乐处于郑卫之音包围掩蔽的被抑制状态，因此韩愈等人意欲振兴儒家道统，也含有复兴琴曲雅乐的用意。基于这一文化背景，我们认为《琴操》组诗中表现对上古时代贤者的人格的神往和倾诉自己困顿不遇的勃郁不平，既有对理想的上古三代的追慕，又有对现存政治秩序的怀疑，还有表现在困境中不变其操的坚守，因而具有深厚的文化内涵。

---

① 转引自吴熊和《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1989，第7页。

② 转引自吴熊和《唐宋词通论》，第9页。

③ 章华英：《古琴》，浙江人民出版社，2005，第17页。吴按，据前引梁肃琴序，还有石山人也精通琴技。

（二）《琴操》的艺术特点

韩愈的《琴操》不仅包含深厚的文化内容，而且艺术上也光英朗炼，古朴苍劲，有金石声。

1. 以文为诗

清人朱彝尊曰："《琴操》果非《诗》《骚》，微近乐府，大抵稍涉散文气。昌黎以文为诗，是用独绝。"① 以文为诗是公认的韩愈诗歌特点，历来论述非常丰富，也是见仁见智。朱彝尊认为《琴操》的"散文气"是因为这组诗"非诗骚"而近乐府造成的，实际上他只提出了论点并未讲清原因。倒是陈寅恪先生的看法比较妥当，他在《论韩愈》中说："退之之诗词皆声韵无不谐当，既有诗之优美，复具文之流畅，韵散同体，诗文合一，不仅空前，一恐绝后。"② 陈先生的看法是受到翻译佛经的启发，因为佛经原为散文，译成中文后变成韵散同体了。韩愈的诗歌大都有故事为内核，所以是将散文用诗歌的外衣包裹起来，读起来是诗歌，品味起来则包涵散文气息。《琴操》最突出的一点是将蔡邕的原序压缩融化进诗歌里，如果说蔡邕原作是序长诗短，其艺术力量主要靠辑录的孔子等人生命历程中遭遇的故事来表现，诗歌只不过是在特定情境下的抒情言志的话，那么韩愈的拟作则是序短诗长，序里人人皆知的故事化作诗歌的血肉，从而将诗歌的功能与艺术容量扩大增容，因而成为全新的乐府琴曲歌词。如《将归操》蔡邕原序为："孔子之所作也。赵简子循执玉帛，以聘孔子。孔子将往，未至，渡狄水，闻赵杀其贤大夫窦鸣犊，喟然而叹曰：夫赵之所以治者，鸣犊之力也。杀鸣犊而聘余，何丘之往也？夫燔林而田，则麒麟不至；覆巢破卵，则凤凰不翔。鸟兽尚恶伤类，而况君子哉？于是援琴而鼓之云。"而歌词则仅有四句："翱翔于卫，复我旧居。从吾所好，其乐只且。"显然是序重诗轻。韩愈将序压缩为"孔子之赵，闻杀鸣犊作"。而将诗歌拉长为："秋之水兮，其色幽幽；我将济兮，不得其由。涉其浅兮，石啮我足；乘其深兮，龙入我舟。我济而悔兮，将安归尤？归兮归兮！无与石斗兮，无应龙求。"就将蔡邕原作中序里的故事情景化、场面化，将孔子的心理变化过程和临水慨叹的情态刻画出来了，并增加了"龙入我

---

① 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，"笺说"，第1172页。

② 陈寅恪：《金明馆丛稿初编·论韩愈》，三联书店，2001，第331页。

舟”“不与石斗”的象征内容，成为一首内涵更为丰富的诗歌了。对《拘幽操》，韩愈不仅压缩原序还将原诗进行压缩。原序原诗为：

> 文王拘于羑里而作也。文王备修道德，百姓亲附。文王二子周公、武王皆圣。是时崇侯虎与文王列为诸侯，德不能及文王，常嫉妬之，乃谮文王于纣曰：“西伯昌，圣人也。长子发、中子旦，皆圣人也。三圣合谋，将不利于君。君其虑之。”纣用其言，乃囚文王于羑里，择日欲杀之。于是文王四臣太颠、闳夭、散宜生、南宫适之徒，往见文王。文王为目宾反目者，纣之好色也，桁桴其腹者，言欲得奇宝也。蹀躞其足者，使疾迅也。于是乃周流海内，经历风土，得美女二人，水中大贝，白马朱鬣，以献于纣。陈于庭中，纣见之，仰天而叹曰：“嘻哉！此谁宝？”散宜生趋而进曰：“是西伯之宝，以赎刑罪。”纣曰：“于寡人何其厚也！”立出西伯。纣谓宜生：“谮岐侯者，长鼻决耳也。”宜生还以状告文王，乃知崇侯谮之。文王在羑里时，演八卦以为六十四卦，作郁尼之辞，困于石，据于蒺藜，乃申愤以作歌曰：“殷道溷溷，浸浊烦兮。朱紫相合，不分别兮。迷乱声色，信谗言兮。炎炎之虐，使我愆兮。无辜桎梏，谁所宣兮？幽闭牢井，由其言兮。遘我四人，忧勤勤兮。得此珍玩，且解大患兮。仓皇迄命，遗后昆兮。作此象变，兆在昌兮。钦承祖命，天下不丧兮。遂临下土，在圣明兮。讨暴除乱，诛逆王兮。”

韩愈拟作则将原序压缩为“文王羑里作”五字，因为周文王的故事记在《史记》里，已经成为常识，没有必要累赘啰唆，所以就删繁就简了。诗歌也摒弃原诗指责商纣王君臣无道残害忠良的内容，而将主要笔墨凝聚在文王身陷囹圄、不见日月、不闻声音、难分白天黑夜、不辨死生的独特感受和罪责自己赞颂天王的仁忍心态上：“目窈窈兮，其凝其盲。耳肃肃兮，听不闻声。朝不日出兮，夜不见月与星。有知无知兮，为死为生。呜呼！臣罪当诛兮，天王圣明。”从而变蔡邕批判现实的政治说教诗为一首情景交融、融合血泪悲愤且蕴含不平之鸣又甘心认命的心灵之诗。

其他的像《岐山操》《履霜操》《别鹤操》《雉朝飞操》等，也都是压缩诗序并拓展诗歌意境的写法，那些故事或者融入诗歌，或者作为诗歌的艺术背景，总之是达到了诗文兼融的新境界，是韩愈以文为诗的新成就。

2. 比兴寄托

比兴寄托是发源于诗经拓展于楚辞的一种艺术手法。韩愈诗歌一向以“雄直”著称，其实韩愈诗歌也包含丰富的比兴，尽管叙事性是韩诗的一贯特色，但是其寓意深隐难求也非常突出。最明显的例子是陈沆著《诗比兴笺》[①]，卷三、卷四为唐诗，共入选陈子昂（43首）、张九龄（23首）、储光曦（5首）、王昌龄（1首）、高适（1首）、李白（57首）、杜甫（43首）、韦应物（17首）、韩愈（58首）、李贺（20首）、李商隐（1首）等11人，其中韩愈最多。尽管不能说韩愈就是唐代诗人中运用比兴寄托水平最高的人，但至少可以说明在陈沆的心中，韩诗是具有浓重比兴意味的。《琴操》十首，陈沆都发掘了其中的比兴寄托内涵，今摘录几条如下：

《将归操》，陈沆曰：公《秋怀》诗欲罾南山之寒蛟，《炭谷》诗欲刃牛蹄之湫龙，说者皆谓其指斥权幸，证以此诗益明。盖龙谓窃弄威福者，石谓余党附和者。

《猗兰操》，陈沆曰：荠麦得阴气以生，故以喻小人。猗兰无人而自芳，故以况君子。……受气于天，物各有性。彼荠麦之以此时茂者，乃荠麦之所固有，则君子之以此时伤者，亦正君子之所自守也。

《越裳操》，陈沆曰：朝廷者，藩镇之所瞻仰。此言欲服外必先治内也。神尧以一旅取天下，子孙不能以天下取河北。然先朝之功德在人，四方之人心未去。绸缪桑土，孰敢侮乎？德宗初政清明，叛将投戈于河北，奉天罪己，军士垂泣于山东。此治于门自不荒于田之验也。一用奸相，再致播越，贪彼进奉，权归节镇。此荒于门必不治于田之验也。

《岐山操》，陈沆曰：公潮州之贬，以谏迎佛骨。其表言佛本夷狄之人，非中国先王之教，不宜崇奉，使愚民疑惑。故是篇托避狄之词以寄意。盖周初窜于夷狄之间，自公刘迁豳，变从中夏声教，已非一世，故太王不肯从狄俗而迁岐焉。公诗则借以言中国先王之教，自古至今，相承不改。今狄夷之教行，将化中国而从之，坐视愚民为其惑而不救，是谁之责乎？

《别鹤操》，陈沆曰：逐臣弃妇同情也。水大如江汉，则始分终

① 陈沆：《诗比兴笺》，咸丰五年刊本。

合。今我微如禽鸟，而一分尚有合时乎？既不可必，且尽吾依恋之情而已。

《残形操》，陈沆曰：贾谪长沙，问吉凶于鹏鸟。屈放江南，托古筮于巫咸。此诗合而用之，明示放臣之感，故以终篇。

陈沆是晚清著名的索引派诗论家，他的《诗比兴笺》继承了明末清初钱谦益以诗证史的思路，努力在诗歌中寻求历史本事，并与作者的经历相比附，尽管很多诗也能解释得比较圆通，但是穿凿附会的弊端是显而易见的。他对韩愈《琴操》是下了很大研究功夫的，其主要贡献在于挖掘出了潜藏在诗里的很多历史事实和文化意蕴，但是他竭力将韩愈的经历与诗歌一一比附，并把诗歌寓意指实到具体的人和事则显得穿凿，像把《龟山操》理解为讥刺德宗时期的权臣裴延龄、李齐运、李实、韦执宜等，就显得深文周纳，牵强附会了。又如《岐山操》由周太王从豳迁岐，联想到韩愈辟佛，真是颇费苦心，但是显然没有真正理解韩诗的意蕴。应该说，韩愈的这组诗肯定是运用了比兴象征手法的，甚至可以认为是主要的艺术手法，像《猗兰操》中描写在霜雪季节荠麦繁茂的时候，幽兰在空谷自扬其香，正是正人君子坚持操守的人格象征，也是韩愈自己心境的体现，但没有必要像陈沆那样非要将荠麦比附成李实、韦执宜等具体的小人。如此解诗，追求达诂，实际上是缩小了诗歌的艺术意蕴，坐实其事，反而使诗歌失去了空灵的韵味。

3. 高古本色

严羽曾说："韩退之《琴操》极高古，正是本色，非唐贤所及。"① 这一判断非常准确，符合韩愈诗歌的特点。今将"高古""本色"的美学特征试作阐述。

所谓"高古"，就是格高调古，诗歌就像诗人拥有人格一样是具有格调的，比如韩愈的这组诗都是以儒家道统中主要圣人为描写对象，将他们在人生最危苦艰难时刻不变操守的精神作为诗歌的内核，这就从内容的层面确立了诗歌的高格调，具有引人振奋向上的精神力量，能使人们从这些圣人的遭际中汲取正能量。另外这组诗运用的是诗经的四言体制，还加进了离骚的神态辞气，朱彝尊认为"非诗骚，微近乐府"，而翁方纲却认为

① 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，"笺说"，第1172页。

"韩文公《琴操》在《骚》之上"[①]。我认为韩愈的《琴操》之所以显得高古，就因为是兼容《诗经》和《离骚》两种体制的创新。内容上弘扬道义坚持操守与自伤困顿不平则鸣兼收并蓄，体制上四言格调与楚骚咏叹相结合，正是《琴操》高出他人的地方。

所谓"本色"，就是绝去雕饰，径气直达，纯用白描，自由的抒情言志。如《猗兰操》以"兰之猗猗，扬扬其香"来描写空谷幽兰的孤芳自贞，用"雪霜贸贸，荠麦之茂"来描写荠麦在霜雪之中繁茂的景象，都简明生动，在毫无雕饰的描写中自然形成对比映衬。以"我行四方，以日以年"的简明叙述语言写孔子周游列国的辛酸与无奈。用"不采而佩，于兰何伤"和"君子之伤，君子之守"来抒情写志，也是直白明晰，诗歌不靠华丽的藻饰来矫情而靠精纯的自白来显露真情实感。又如《越裳操》为了歌颂文王之德，先用"雨之施物以孳，我何意于彼为"起兴，表明万物兴盛天下太平是文王美德"雨施物滋"的结果，不是由于我周公的原因，将周公的谦逊品德展现出来，接着回顾祖先创业的艰难："自周之先，其艰其勤。以有疆宇，私我后人。"然后说："我祖在上，四方在下。厥临孔威，敢戏以侮。孰荒于门？孰治于田？"面对祖先不敢怠慢，表达要兢兢业业恪尽职守的决心。最后说"四海既均，越裳是臣"，表明德被四海，天下公平，才能使四夷朝觐。通篇一气呵成，将周公严于律己克己奉公的精神和谦卑诚恳光明峻洁的人格表现出来。

韩诗的本色美还表现在对人物心理的刻画精细入微方面。如《拘幽操》运用直接的白描将周文王在昏聩残暴的纣王淫威之下，深感窈窈之目凝滞如盲，肃肃之耳听不闻声，不见日月，不知死生的凄惶无助、惊恐万状的心态表现得淋漓尽致，尽管如此，文王还是高呼"臣罪当诛兮，天王圣明"，这种无比沉痛的仁者之心对天可表。再如《履霜操》："父兮儿寒，母兮儿饥。儿罪当笞，逐儿何为？儿在中野，以宿以处。四无人声，谁与儿语？儿寒何衣？儿饥何食？儿行于野，履霜以足。母生众儿，有母怜之。独无母怜，儿宁不悲？"几乎全部由发自肺腑的痛苦呼号组成，将伯奇遭遇非罪之罪，流浪旷野，孤苦无依，悲伤无处倾诉的痛苦心情表现得令人动容，陈沆将此诗与韩愈《至潮州谢表》中"臣负罪婴舋，自拘海岛，瞻望宸极，神魂飞去。伏望陛下天地父母哀而怜之"的告哀联系起

---

① 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，"笺说"，第1172页。

来，确实深得韩诗本意。

综上所述，我们认为韩愈是以《琴操》来表现儒家道统中圣人的人格精神的，在歌颂敬仰中也表现了深沉的不平之鸣。同时也将自己的遭遇与人格操守寄托在诗句的字里行间。如果说《原道》是告诉人们儒家先贤建立的“道”是放之四海而皆准的话，那么，《琴操》则是以形象生动的语言和感慨雄深的咏叹，告诉人们应该像先圣那样即使是在艰难困苦之中也不能动摇心中神圣的信仰。由于韩愈是以他充满血泪坎坷的人生和光明峻洁的人格来躬行儒家大道的，所以《琴操》也表现了韩愈宏博雄伟的心灵。《琴操》以脱尽虚饰的真情感动千古读者，正是韩愈为乐府诗做出的新贡献。

文学研究

声诗之流变述论*

于东新（通辽市，内蒙古民族大学辽金元民族
文学研究所 028043）

摘　要：关于声诗的定义，任半塘以为“声诗者，由唐代新创之新辞体——近体诗，结合其所订之新音乐——燕乐，相互构成”。此观念未免严苛，其实雅乐雅舞歌辞、长短句歌辞、大曲歌辞、乐府歌诗，以及唐五代的曲子都可视为声诗。明乎此，宋代的声诗就有礼乐声诗、作为乐语、念语、致语之一部分的“口号”、饮宴酬酢活动中的声诗、民间声诗，以及宗教声诗等多样的体式类型。宋以后，声诗渐趋衰微，但它依然流变发展，其礼乐声诗大都继承前代宫廷乐歌，不同的是，有的曲目掺入了少数民族的音乐和乐舞。元明清文人声诗的特点主要是：继承了前代声诗传统，像渔歌、樵歌、竹枝词（柳枝词）、祭神歌等。再有就是文人声诗能唱者多为檃栝与集句之散曲。还需注意的是，明清新兴的民歌与时兴俗曲，于正统声诗之外，另创了一片新天地。

关键词：声诗　体制内涵　发展流变

作者简介：于东新，1968 年生，文学博士。现为内蒙古民族大学文学院教授，辽金元民族文学研究所所长，硕士生导师。主要从事辽金元民族文学、词曲学研究。

一

声诗，广义的含义，是指合乐之诗，也就指与徒诗（汉以来不歌或不

* 本文为内蒙古民族大学国家社科基金培育项目（NMDGP1431）。

可歌之诗）相对的、结合声乐甚至舞蹈的可歌之诗以及少数变体。

“声诗”一词，很早即已出现，如《礼记·乐记》云：“乐师辨乎声诗，故北面而弦。”[①] 刘勰《文心雕龙·乐府》说：“诗为乐心，声为乐体，乐体在声。”[②] 赞宁《宋高僧传》曰：“辞林乐府常采声诗”[③]，皮日休《松陵集序》：“才之备者，于圣为六艺，于贤为声诗。”[④] 但这些文献所说的“声诗”，大约是指合乐的歌诗。《诗三百》可弦可歌，后世已失其音声，战国秦汉时，有所谓“琴歌”与荆轲歌“风萧萧兮易水寒”、冯谖客孟尝君时唱“长铗归来乎”以及项羽唱《垓下歌》、刘邦唱《大风歌》，皆为声诗。而近现代人对声诗已有全新的理解，任半塘先生在《唐声诗跋》中说：“声诗之义，在我国首创于一九零五年之渊实，有文曰：《中国诗乐之变迁与戏曲发展之关系》，载《新民丛报》（第四年第五号）。此文对于歌诗，自汉迄今，已作历史性之一贯叙述。”[⑤] 1982 年，任半塘出版《唐声诗》，是我国第一部系统研究声诗的专著，从此开辟了“声诗学”研究的新篇章。2008 年，任氏弟子杨晓霭发表《宋代声诗研究》，声诗渐为学界所重。

任半塘提出的声诗概念，是一种狭义的声诗概念，他指出：“声诗者，由唐代新创之新辞体——近体诗，结合其所订之新音乐——燕乐，相互构成。”[⑥] “‘唐声诗’，指唐代结合声乐、舞蹈之齐言歌辞——五、六、七言近体诗，及其少数之变体；在雅乐、雅舞之歌辞以外，在长短句歌辞以外，在大曲歌辞以外，不相混淆”[⑦]。也即任先生把声诗产生的时间限定在唐代，声诗之辞断之以近体诗为主，声诗必须为直接协乐合舞之歌辞。同时，他把雅乐、雅舞歌辞、长短句歌辞以及大曲歌辞都排斥在外。这种严苛的定义，也把合乐的乐府歌诗以及唐五代的曲子词隔在外边了。

在唐代，社会上演唱当代诗人所作之诗，特别是近体诗，是一件寻常的事情。唐薛用弱《集异记·王之涣》中，就生动记载了几位诗人在旗亭贳酒小饮，遇见梨园伶官十数人会饮，席间歌伎唱歌诗，于是诗人们打赌

① 杨天宇：《礼记译注》，上海古籍出版社，1997，第 655 页。

② 刘勰撰、周振甫注释《文心雕龙》，人民文学出版社，1981，第 65 页。

③ 赞宁：《宋高僧传》（上），上海古籍出版社，2014。

④ 皮日休：《松陵集序》，钱穀《吴都文萃续集》第 55 卷，文渊阁景印四库全书本。

⑤ 任半塘：《唐声诗》（上），上海古籍出版社，1982，第 1 页。以下所引该书皆为此版。

⑥ 任半塘：《唐声诗》（上），第 48 页。

⑦ 任半塘：《唐声诗》（上），第 46 页。

相约，看谁的诗被唱的多。伶人所唱者有王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》《长信秋词》，高适《哭单父梁九少府》以及王之涣《凉州词》，这就是有名的“旗亭画壁”[1] 的故事。可见，唐代社会歌唱当代诗人的近体诗，是当时的一种普遍风气。任半塘还将唐五代声诗按格调分类整理，即不同调名者一百三十四，同调名而字句多寡有异者二十一，列为别调。同名同调而平仄与叶韵有异者四十四，列为别体。据此则收集到例辞一九八首。又，任半塘、王昆吾著《隋唐五代杂言歌辞集》附《声诗集》录一千六百零三首。

唐声诗的体式，一般有五言、六言、七言等类型。五言之著者，如《破阵乐》《子夜四时歌》《何满子》《玉树后庭花》《南歌子》《纥那曲》《摩多楼》《黄台瓜辞》《得体歌》《踏歌辞》《梅花落》《昔昔盐》等，其有五言四句、五言六句、五言八句、十二句、十六句、二十二句等各种体式。从诗题上看，这些作品来源广泛，历史悠久。像《破阵乐》《子夜四时歌》，从声乐角度，六朝时已存在；《摩多楼》源自梵竺曲；也有初创于唐代的，如《何满子》即创自唐天宝时，是因人而得调名。元稹《何满子歌》：“何满能歌能婉转，天宝年中世称罕。婴刑系在囹圄间，水调哀音歌愤懑。梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羁网缓。便将《何满》为曲名，御谱亲题乐府纂。”[2] 何满子曲，在唐代颇为流传，张祜宫怨诗《何满子》即说：“故国三千里，深宫二十年。一声《何满子》，双泪落君前。”任半塘所举声诗是薛逢的《何满子》：“系马宫槐老，持杯店菊黄。故交今不见，流恨满川光。”

六言声诗，代表性作品像四句的《回波乐》《三台》《舞马词》，八句的《谪仙怨》，十句的《寿山曲》等。刘长卿的《苕溪酬梁耿别后见寄》是六言八句诗：

> 清川永路何极，落日孤舟解携。鸟向平芜远近，人随流水东西。
> 白云千里万里，明月前溪后溪。惆怅长沙谪去，江潭芳草萋萋。[3]

而七言声诗，其体式也是有二、四、六、八、十、十二句等多种。四

---

① 薛用弱：《集异记》第 2 卷（王云五“丛书集成初编”本），商务印书馆，1935，第 8～9 页。

② 元稹：《元稹集》第 26 卷，中华书局，1982，第 309 页。

③ 《刘随州诗集》第 8 卷，中华书局，1985，第 83 页。

句体的，常见的如《竹枝》《柳枝》《渭城曲》《金缕衣》《凉州词》《清平调》《白纻辞》《浪淘沙》等，六句体的如《浣溪沙》等，八句体的如《踏鹊枝》《玉楼春》等，十二句体的如《达摩支》等。《竹枝》中，人们熟知的是刘禹锡《竹枝词》："山桃红花满上头，蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。"《渭城曲》又名《阳关曲》《阳关》，以王维的诗作《送元二使安西》《清平调》等为代表。

同时，必须要看到的是，声诗由于是合乐而唱的歌词，所以其和乐府歌诗有着难以分解的渊源，故郭茂倩编《乐府诗集》有"近代曲辞"，其中很多唐声诗被郭茂倩视为乐府。这也说明对声诗的理解是因人而异的，郭氏观念比任半塘显得更为开放。并且，声诗同唐五代曲子词的因缘关系，也是学界的共识，任先生将唐五代的曲子词排斥在声诗之外的严格定义，是值得商榷的。

二

在我国，自古以来诗与歌即是孪生姊妹，《诗经》是能唱的，墨子说过："诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百"[①]，明王世贞也说："三百篇亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐而后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。"[②] 足见诗与音乐有不解之缘。从广义来说，凡合乐的诗都可视为声诗，任半塘把唐声诗限定在能歌的近体诗的范畴，于是就会生出许多变数，所以到宋代，声诗就不能只限于齐言的近体诗了，杨晓霭《宋代声诗研究》认为："宋人对声诗的理解也存在广义、狭义之分。广义上讲，声诗即入乐之诗；狭义上讲，声诗则专指用于郊庙祭祀、宫廷燕飨、地方祠祀、祈祷等礼仪的歌诗。另外，又称唐声诗或五七言律绝为声诗，也仅狭义地从声诗体式理解声诗的含义。"[③] 她把宋代声诗分为仪式诗、会饮声诗、民间声诗、口号声诗等四类。其对声诗研究的突破是，雅

---

① 吴毓江撰，孙啟治点校《墨子校注·公孟第四十八》（新编丛书集成本），中华书局，1993，第705页。

② 王世贞：《曲藻》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959，第27页。

③ 杨晓霭：《宋代声诗研究》，中华书局，2008，第34页。

乐歌诗也被视为声诗的一部分。在此基础上，笔者认为宋及宋以后的声诗应由以下几种类型构成。

（一）礼乐声诗

礼乐声诗是指宋代祭祀天地宗庙、朝觐盟会、阅武告捷、祈谷祷雨、敬老立学诸礼以及朝会飨宴为主要内容的歌诗。宋人复古，郊祀、宗庙祭祀以及朝廷大典是在五代周国的基础上，复用雅乐，乐歌用四言，模仿周的雅颂体式而制成。《宋史·乐志》载，宋太祖时，窦俨兼判太常寺，“乃改周乐文舞崇德之舞为文德之舞，武舞象成之舞为武功之舞，改乐章十二‘顺’为十二‘安’，盖取‘治世之音安以乐’之义。”① 马端临《文献通考》也记载：“太宗亲撰《郊祀昊天四曲》、真宗继撰《景灵宫酌献十一曲》，又命窦俨、吕夷简、宋绶之属相继为之。”② 如《建隆八曲》的郊祀诗歌曰：

> 在国南方，时维就阳。以祈帝祉，式致民康，豆笾鼎俎，金石丝簧。礼行乐奏，皇祚无疆。（降神高安）
>
> 步武舒迟，升坛肃祗。其容允若，于礼攸宜。（皇帝升降隆安）……

除皇帝外，大臣也有撰写颂诗者，像欧阳修《翠旌诗》：“盛礼郊仪肃，纯音帝乐清。葳蕤飘翠羽，赫奕展华旌。凤邸光交覆，鸾旗色共明。缤纷拂葩盖，辉映杂绥缨。且异文竿饰，非同翻舞名。竹宫歌毖祀，雅曲播遗声。”

南宋立国之后，继承北宋的礼乐制度而略有改定。像《乡饮酒》三十三章，完全仿《诗经》之大小雅，如：“鹿鸣呦呦，命以与俦。宴乐嘉宾，既献且酬。献酬有序，休祉无疆。展矣君子，邦家之光。”《诗经》中的《南陔》《崇丘》本为笙歌，有曲无辞，南宋人使之有曲有词。不过有些郊祀、封禅、祀宗庙以及祭神的乐歌，像《导引》《六州》《十二时》，在《全宋词》中已被收之为词，已不是四言的齐言诗，成了长短句，足见其

---

① 《宋史》第126卷，中华书局，1977，第2939页。以下所引该书皆为此版。

② 马端临：《文献通考》卷一百四十三《乐考十六·乐歌》，中华书局，1986，第1259～1264页。

发展的情形。这类乐歌内容多以歌功颂德为主，以满足皇室的礼仪祭祀的需要，意义不大。

除朝廷的礼乐诗歌之外，还有朝廷祭祀会盟飨宴等活动中的歌诗。吴自牧《梦粱录》卷十四《祠祭》说："天子祭天地，诸侯祭社稷，大夫祭五祀，上得以兼下，下不得以僭上，古之制也。宋朝自郊祀宗庙社稷，与大、中、小三祠，及土域山海江湖之神，先贤名哲道德之士，御灾捍患以死勤事功烈之臣，皆宠以爵命，列于祀典，奉常有司岁时荐飨焉。"① 除朝廷祭祀天地神祇外，还有祭祀山川神、忠节祠、仕贤祠、古神祠、土俗祠、东都随朝祠、外郡行祠等。宋人信鬼神，祭祀颇多，上行下效，地方更盛，欧阳修《初至夷陵答苏子美见寄》一诗本注说，"夷陵俗好祠祭，每遇祠时，里民数百，共馂其余。里俗谓之祭鬼。"官员或士大夫往往参与这些祠祭活动，并作迎神、送神、颂歌、祈祷等歌诗。像苏轼的《太白词五首》《上清辞一首》等，诗序即说："岐下频年大旱，祷于太白山辄应，故作迎神词一篇五章。"《太白词》基本是三字一句，每章九句，而《上清辞》则是骚体。如《太白词》两章："雷阗阗，山昼晦。风振野，神将驾。载云罕，从玉虬，旱既甚，蹶往救，道阻修兮"；"风为幄，云为盖。满堂烂。神既至，纷醉饱。锡以雨，百川溢。施沟渠，歌且舞兮。"② 范成大的《冬祠太一六言四首》之一："三一旧传神贶，十神今济时艰。愿挽灵旗北指，为君直捣阴山。"这类祭祀神灵的歌诗，有的还写成词体，像姜夔《满江红·仙姥来时》，是时人祭祀湖神仙姥时，姜夔为之作新词。也有写成古体、近体或骚体歌诗，配弦管而唱颂。

（二）作为乐语、致语、念语之一部分的"口号"

乐语或致语，通常有散文（赋）、诗、词组成。其中的诗称为"口号"。《宋史·乐志十七》说："乐工致辞，继以诗一章，谓之'口号'"③。即由乐人高声念诵散文部分，然后歌唱口号部分，故"口号"谓之声诗。孟元老《东京梦华录》卷九"宰执亲王宗室百官入内上寿"，记载教坊演

① 吴自牧：《梦粱录》第14卷（王云五"丛书集成初编"本），商务印书馆，1937，第121页。

② 苏轼著，李之亮笺注《苏轼文集偏年笺注·诗词附十一》，巴蜀书社，2011，第606页。

③ 《宋史》第142卷，第3348页。

出，有“参军色执竹竿拂子，念致语口号”[①]。周密《武林旧事》卷一“圣节”也记载教坊歌舞演出时，中有“辄采声诗，恭陈口号：‘上圣天生自有真，千龄宝运纪休辰。贯枢瑞彩昭璇象，满室红光袅翠麟。黄阁清夷瑶荚晓，未央闲暇玉卮春。箕畴五福咸敷敛，皇极躬持锡庶民。’”[②] 宋代最早的教坊致语，是杨亿的《寿宁节大燕教坊致语》，此后宋祁、王珪、苏颂、韦骧都有教坊致语作品。欧阳修的“金马玉堂三学士，清风明月两闲人”，收录在《欧阳修全集》的《会老堂致语》中，是一首七律诗中的两句，是他为士大夫文人宴会歌舞而作的。苏轼有《坤成节集英殿宴教坊词》《集英殿秋宴教坊》《兴龙节集英殿宴教坊词》以及《斋日致语口号》《黄楼致语口号》《王氏生子致语口号》《寒食宴提刑致语口号》等，不妨举其中的两首观之：

凛凛重瞳日月新，四方惊喜识天人。共知若木初升旦，且种蟠桃莫计春。请吏黑山归属国，给扶黄发拜严宸。紫皇应在红云里，试问清都侍从臣。(《兴龙节集英殿宴教坊词》)

今朝寿酒泛黄花，郁郁葱葱气满家。愿得唐儿舞一曲，莫嫌国小向长沙。(《赵倅成伯母生日致语口号》)[③]

可见，乐语中的口号，一般是由一首七言八句或七言四句的近体诗组成。苏轼的几首致语口号同欧阳修的致语口号，皆为七言八句的律诗，多采用五平韵格式，《兴龙节集英殿宴教坊词》中的口号就是如此。这种教坊致语不仅限于宫廷，从官府到民间，凡有宴会歌舞时，都有这种形式的表演。像欧阳修《会老堂致语》与苏轼的《寒食宴提刑致语口号》《赵倅成伯母生日致语口号》等，就属于官员士大夫宴集时的致语口号。

不过，需要指出的是，欧阳修的念语作品——《西湖念语十首》，其序中有“因翻旧阕之辞，写以新声之调，敢陈薄伎，聊佐清欢”的话，可知《西湖念语》已不是近体诗，变成了歌词《采桑子》，近体诗的格局在这里被打破了，比如其一云：“轻舟短棹西湖好，绿水逶迤，芳草长堤，隐隐笙歌处处随。无风水面琉璃滑，不觉船移，微动涟漪，惊起沙禽掠岸

① 孟元老：《东京梦华录》第 9 卷（王云五“丛书集成初编”本），商务印书馆，1935，第 175 页。

② 周密：《武林旧事》，学苑出版社，2001，第 158 页。

③ 苏轼著，李之亮笺注《苏轼文集编年笺注·诗词附五》，第 664、709 页。

飞”。此外，宋元时民间的俗礼，像婚礼也有致语、念语，陈元靓新编群书类要《事林广记》卷二“壬集”中的《婚姻燕喜》，介绍婚礼到结婚喜宴时，从宾客入席到新人入洞房，是六首【迎仙客】，接着是唱拜致语，然后是一连串的七言绝句诗，像《迎请新郎》：“今宵牛女会佳期，夜又情浓怎忍时。合请新郎临绮筵，高歌同送入鸾帷。”这类仪式歌与朝廷宴乐的歌舞致语口号已不大相同。

（三）饮宴、酬酢等活动中的声诗

宋代曲子词能唱，成为流行的音乐歌诗。但宋承继唐五代，声诗并未绝迹。能入乐歌唱的诗常常见于文人诗歌中。不妨以苏轼、黄庭坚诗为例。苏轼《赤壁赋》中写道：“于是饮酒乐甚，扣舷而歌之。歌曰：‘桂棹兮兰桨，击空明兮溯流光。渺渺兮于怀，望美人兮天一方。’”既然是扣弦而歌，当然是依曲能唱。再如他的《河复》一诗，诗序说黄河复故道，“乃作河复歌，歌之道路，以致民愿。”除开头“君不见”三字句外，其余皆为七言歌行体诗。他的《新渠诗 并叙》是为表彰广州太守赵侯“复三陂疏召渠”而写的诗五章，叙中说“以告于道路”，这种告于道路，是配乐为歌而告，还是把诗张贴而告于路人，已无法考证，但歌而告的可能性还是有的。黄庭坚有《四休居士诗 并序》，其序说：“暇则步草径相寻，故作小诗遗家僮歌之以侑酒茗其诗。”这是一首七言古体诗，共十二句。让家僮歌之，自是配乐而歌。

声诗，在某种意义上是曲子词的前奏，所以李清照在《词论》中说乐府与词并存。唐代齐言体声诗，后又见于曲词中，不过已由齐言变成了长短句。像《清平乐》《阳关曲（渭城曲）》《竹枝词》《杨柳枝》《浣溪沙》《子夜四时歌》《何满子》《渔父词》《步虚词》等。但宋代，还是有人作齐言体的歌诗，并在特定场合歌唱。像苏轼诗集中，可见到《竹枝》《阳关》《琴歌》《开元乐》等，这可以看作是对唐人声诗的延续。比如《竹枝词》，始于中唐刘禹锡《竹枝词》九首，反映的是巴渝当地民俗与爱情。宋代文人和者甚多，像苏轼《竹枝歌 并序》与《竹枝词》（自过鬼门关外天）；黄庭坚《考试局与孙元忠博士竹间对窗，闻元忠诵书声调悲壮，戏作竹枝歌三章和之》《竹枝词二首　并叙》（他尚另有《竹枝词蓴二首》：“塞上柳枝且莫歌”云云）以及《竹枝词三叠》；苏辙《竹枝词九章》；范成大《夔州竹枝词九首》《归州竹枝词》等。但宋人在写作这种齐言《竹

枝》的同时，《竹枝》也进入了词调。像黄庭坚《竹枝词二首　并叙》：

> 撑崖拄谷蝮蛇愁，入箐攀天猿掉头。鬼门关外莫言远，五十三驿是皇州。
>
> 浮云一百八盘萦，落日四十八渡明。鬼门关外莫言远，四海一家皆弟兄。

其叙说："古乐府有'巴东三峡巫峡长，猿啼三声泪沾裳'，但以抑怨之音，和为数叠，惜其声今不传。予自荆州上峡入黔中，备尝山川险阻，因作二叠，传与巴娘，令以《竹枝》歌之。前一叠可和云：鬼门关外莫言远，五十三驿是皇州。后一叠可和鬼门关外莫言远，四海一家皆弟兄。或各用四句入《阳关》、《小秦王》，亦可歌也。绍圣二年四月甲申，予既作《竹枝词》，夜宿歌罗驿，梦李白相见于山间曰：'予往谪夜郎，于此闻杜鹃，作《竹枝词》三叠，世传之不？'仔细忆集中无有，请三诵，乃得之。"① 由此可知，宋代诗人所作声诗如《竹枝歌》，有的是本人能唱的，有的则是诗人制作新辞，令家僮、歌伎或船娘等歌唱。并且，像《竹枝词》入曲歌唱，因为是七言诗，既可如《竹枝曲》，也可如《小秦王》《阳关》等歌之。

《竹枝歌》外，其他如苏轼《渔父辞》《阳关词》等，无不如此。有些诗入乐演唱时，齐言体略作变动，个别句子变为长短句。这种情形在有些诗人创作中较突出，所以像苏轼、黄庭坚的词，被有的词曲家许之为"以诗为词""著腔子词"，就是因为此类词曲的存在。如宋吴曾《能改斋漫录》卷十六"乐府"条云：

> 徐师川云："张志和《渔父》词云：'西塞山边白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。'顾况《渔父》词：'新妇矶边月明。小儿浦口潮平，沙头鹭宿鱼惊。'东坡云：'元真语极清丽，恨其曲度不传。'加数语以《浣溪沙》歌之云：'西塞山边白鹭飞。散花洲外片帆微。桃花流水鳜鱼肥。自庇一身青箬笠，相随到处绿蓑衣。斜风细雨不须归'。山谷见之，击节称赏。且云：'惜乎"散

① 黄庭坚著，郑永晓整理《黄庭坚全集辑校编年》（中），江西人民出版社，2008，第743～744页。

花”与“桃花”字重叠。又渔舟少有使帆者。’乃取张、顾二词合而为《浣溪沙》云：‘新妇矶边眉黛愁。女儿浦口眼波秋。惊鱼错认月沉钩。青箬笠前无限事，绿蓑衣底一时休。斜风细雨转船头’。东坡云：‘鲁直此词清新婉丽。问其最得意处，以“山光水色”替却“玉肌花貌”，真得渔父家风也！然才出新妇矶，便入女儿浦，此渔父无乃太澜浪乎？’山谷晚年亦悔前作之未工，因表弟李如篪言《渔父》词以《鹧鸪天》歌之，甚协律，恨语少声多耳。因以宪宗画像求元真子文章及元真之兄松龄劝归之意，足前后数句云：‘西塞山前白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。朝廷尚觅元真子，何处而今更有诗。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。人间欲避风波险，一日风波十二时。’东坡笑曰：‘鲁直乃欲平地起风波邪？’”师川乃作《浣溪沙》《鹧鸪天》各二阕，盖因坡谷异同而作云：“西塞山前白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。一波才动万波随。黄帽岂如青箬笠，羊裘何似绿蓑衣。斜风细雨不须归。”其二云：“新妇矶边秋月明。女儿浦口晚潮平。沙头鹭宿戏鱼惊。青箬笠前明此事，绿蓑衣里度平生。斜风细雨小船轻。”其三云：“西塞山前白鹭飞。桃花流水鳜鱼肥。朝廷若觅元真子，晴在长江理钓丝。青箬笠，绿蓑衣。斜风细雨不须归。浮云万里烟波客，惟有沧浪孺子知。”其四云：“七泽三湘碧草连。洞庭江汉水如天。朝廷若觅元真子，不在江边即酒边。明月棹，夕阳船。鲈鱼恰似镜中悬。丝纶钓饵都收却，八字山前听雨眠。”①

按吴曾所说，唐人张志和、顾况《渔父词》经苏、黄诸人加数语可入《浣溪沙》《鹧鸪天》而歌之。吴曾将此词收录“乐府”，所以乐府与声诗可谓孪生姊妹。宋人这种将自作或改动前人与他人诗以成的乐诗，多被后人收之为“词”，由此还衍生出檃栝词等，成为宋代声诗的一种形式。

除上述情形外，宋人还有“琴曲”声诗，古来文人能弹琴曲，也能写新词以奏或弹唱，最常见的是“琴操”或“引”之类的诗作，如苏轼有《醉翁操一首 并引》：

---

① 吴曾：《能改斋漫录》第16卷（王云五“丛书集成初编”本），商务印书馆，1941，第412～413页。

琅然，清圜，谁弹？响空山，无言，惟翁醉中知其天。月明风露娟娟，人未眠，荷蒉过山前。曰有心也哉此贤！（泛声同此）

醉翁啸咏，声和流泉。醉翁去后，空有朝吟夜怨。山有时而童巅，水有时而回川，思翁无岁年。翁今为飞仙，此意在人间，试听徽外三两弦。[①]

苏轼在《引》中说，此琴曲有声无词，由他补新词而成《醉翁操》。

（四）民间声诗

宋代的声诗还集中在民歌里，任半塘先生说："歌谣占民歌中之重要地位，民歌又占声诗中之重要地位。"[②] 民歌、歌谣在唐宋表现形式有军歌、山歌——田歌、樵歌、牧歌、采茶歌、渔歌与棹歌、挽歌词、采菱歌与采莲歌等，蜚声一时的《竹枝词》《杨柳歌》之类，其在民间的原始形态，也是山歌的一种。六朝以来的吴歌、楚歌以其声曲也融入上述民歌中，不过唐宋文人创作的注意力在近体诗与曲词，民间声诗只是口耳流传，偶尔被文人注意或拟作或写在笔记中，才留下一些史料，很多都随风而散了。如南宋时的《行在军中谣》："张家寨里没来由，使它花腿抬石头。二圣犹自救不得，行在盖起太平楼"[③]，这是讽刺张俊的歌谣。再如，流传于南宋的民歌："月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁。几家夫妇同罗帐，几个飘零在外头？"宋赵彦卫《云麓漫钞》只存前二句，说是"吴中舟师之歌"[④]，南宋以来的话本小说里多引为四句。杨万里《竹枝歌》则为"月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁。愁钉人来关月事，得休休去且休休。"这反映了南宋时民众流离失所的苦难。北宋时流传一些时政民谣，如宣和初金民唱《臻蓬蓬歌》："臻蓬蓬，外头花花里头空。但看明年正二月，满城不见主人翁。"[⑤]而据元人徐大焯《烬余录》所载《破辽歌》则是：

榛蓬蓬，茅茸茸，外头花艳里头空。但看明年春正月，里头走了主人翁。正月二月又三月，走进无数王郎虫。里头空空守，外头血流

① 苏轼著，李之亮笺注《苏轼文集编年笺注·诗词附十二》，第 82 页。
② 任半塘：《唐声诗》（上），第 407 页。
③ 杜文澜：《古谣谚》第 61 卷，中华书局，1958 年，第 720 页。以下所引该书皆为此版。
④ 赵彦卫著，傅根清点校《云麓漫钞》，中华书局，1996，第 156 页。以下所引该书皆为此版。
⑤ 赵彦卫著，傅根清点校《云麓漫钞》，第 347 页，引自《宣政杂录》。

红。王郎王郎强且雄，外头攻来里头通，飞出无数小金龙，杀尽王郎是奴功。将军不必弯长弓，看取金盆撩月宫，玉股环抱玉腰中，铁箍箍，翁翁翁。[1]

上述民歌民谣，都是可唱的。还有文人拟作的山歌，杨晓霭《宋代声诗研究》第六章《民间声诗》中曾列举了宋代的山歌、田歌、樵歌、菱歌（采莲曲）、棹歌渔唱欸乃声等，多数是文人闻民歌而拟作，这证明民歌大量存在的实事，以及对文人创作的影响。可惜缺乏系统的收集、整理，所以只是散见于一些文人的野史笔记之中。

（五）宗教声诗

自佛教传入中土之后，僧侣出于传播教义的目的，往往在讲经说法时夹杂声曲，这与天竺佛教的传统有关，后来逐渐汉化，吸收了汉人的声曲，其中“偈颂赞”等也向汉语诗律靠拢。对此，任半塘《唐声诗》说：“按上文所示标准，指偈、赞、颂体凡为齐言而声韵又谐叶者，方认作声诗之流变，其不叶韵者除外。”[2] 这对自唐代产生的俗讲、变文、话本小说，以及后来的弹唱等都有影响。特别是偈、赞、颂中的声诗，从赞宁《宋高僧传》以及宋元时成书的《五灯会元》、宋释道元《景德传灯录》一类的著作可以找到大量实例。由于篇幅所限，此不赘。

此外，自南北朝始，道教法曲已仿梵呗，渐成一体，《步虚词》《踏歌》《道情》渐为流行。仅《步虚词》，有齐言、杂言不同形式，而杂言多入词调。宋代还另创《步虚子令》，道家多喜唱入《望江南》《西江月》等调。最初，《步虚词》是道士筑坛行法事所唱，后来文人也模仿写作，能否歌唱，已很难分辨。《步虚词》外，《踏歌》《道情》大都能唱。北宋张伯端《悟真诗》中，除七律外，尚有七绝与五绝，并有《西江月》十二首，内容近似修真口诀。宋以后，如全真派道家往往自行改变词牌名，以适应道家修真的需要。

综上可知，声诗在宋代大量存在已是确凿的事实，举凡礼乐声诗、作为乐语、念语、致语之一部分的“口号”，或是饮宴酬酢等活动中的声诗、民间声诗，乃至宗教声诗等，体式类型可谓丰富多样，足见出宋代声诗发

---

① 《中国歌谣资料》（一），中国作家出版社，1959，第165页。

② 任半塘：《唐声诗》（上），第453页。

展的兴盛局面。并且，其每一体式都有相应的特点、面貌，确实值得学界认真关注。

三

宋代以后，面对词、曲以及俗曲的海洋，声诗似乎被淹没了，但实际上它依然存在着。其礼乐声诗部分，金元明清大都继承了前代的宫廷乐歌，如郊庙祀享、朝会大宴、祀神与喜庆节日等，配合礼乐，往往伴有舞蹈，其歌辞多模仿宋代宫廷之雅颂一类呆板的古体诗，像金代郊祀乐歌之皇地祇，《坤宁之曲》："肃静明祇，躬行奠贽。其贽维何？黄琮制币。从祀群灵，咸秩厥位。维皇能飨，允集熙事。"① 这类颂歌不独出自文臣之手，有的是皇帝亲撰，像明洪武皇帝朱元璋就有《圜丘乐章》《方丘乐章》《合祭天地乐章》《合祭社稷乐章》等。清雍正皇帝，也曾亲撰《御制耕耤乐章三十六禾词》，乾隆有《御制大雩乐章云汉诗八章》《大燕世德舞乐十章》《御制乡饮酒礼乐章补笙诗六篇》以及《平定两金川凯歌三十章》等。只不过金、元、清统治者都是北方少数民族，为了保持本民族的特色或炫耀四夷一统，多掺入其民族音乐与四夷乐歌乐舞，像《金史》"乐志"记载，金廷太常寺管辖下的教坊司，"则有铙歌鼓吹，天子行幸卤簿导引之乐也。有散乐。有渤海乐。有本国旧音。"② 像金世宗完颜雍作《本朝乐曲》：

猗欤我祖，圣矣武元。诞膺明命，功光于天。拯溺救焚，深根固蒂。

克开我后，传福万世。无何海陵，淫昏多罪。反易天道，荼毒海内。

自昔肇基，至于继体。积累之业，沦胥且坠。望戴所归，不谋同意。

宗庙至重，人心难拒。勉副乐推，肆予嗣绪。二十四年，兢业万几。

亿兆庶姓，怀保安绥。家国闲暇，廓然无事。及眷上都，兴帝之第。

---

① 《金史》第39卷，中华书局，1975，第894页。以下所引该书皆为此版。

② 《金史》第39卷，第881页。

属兹来游，恻然予思。风物减耗，殆非昔时。于乡于里，皆非初始。虽非昔时，朕自乐此。虽非昔时，朕无异视。

瞻恋慨想，祖宗旧宇。属属音容，宛然如睹。童嬉孺慕，历历其处。

壮岁经行，恍然如故。旧年从游，依稀如昨。欢诚契阔，旦暮之若。

于嗟阔别兮，云胡不乐。①

元代宫廷乐舞情况，据《元史·礼乐志》记载，大蒙古国建立之初，成吉思汗采纳高智耀的建议，征用西夏旧乐。窝阔台继大汗位之后，采纳孔子第 51 代孙孔元措建议，收聚亡金知礼乐旧人，得掌乐、掌礼及乐工 92 人，遂“征金太常遗乐。”② 同时，西域、中亚地区的音乐也传入蒙古宫廷。自忽必烈登基，朝廷又多次命大乐署编制曲谱舞节，翰林国史院撰乐章。至此，宫廷音乐趋于完备。但忽必烈又十分重视蒙古礼乐，在演奏的乐曲方面，如《乐音王队》所奏的《吉利亚》之曲，《寿星队》所奏的《山荆子带》之曲，很可能就是蒙古本族乐曲，而《金字西番经》之曲，则可能是西藏的佛曲。在队舞音乐方面，像《长春柳》《新水令》《沽美酒》《太平令》《水仙子》《青山口》《万年欢》《祆神曲》《仙吕宫》等，可能多为汉族的传统乐曲。忽必烈还命伶官硕德闾（一说石德闾）制《白翎雀》曲，成为元代宫廷颇为重视的大曲，元明许多诗人都曾写过《白翎雀歌》来描绘此曲，可惜的是其配曲的歌辞未能传于世。

此时期，文人个人创作或相互唱和、宴集等场合所写的乐歌，虽不十分兴盛，但依然存在。如金李俊民曾集唐人句作《听歌》曰：“清歌空得隔花闻，寂寞堂前日又曛。共待夜深听一曲，女儿弦管弄参军。”其他的例子，还有像王庭筠的《采莲曲》，李节的《渔父》，元好问《续小娘歌十首》，《步虚词》三首等。他们所咏的《采莲》《渔父》，似乎混同于乐府，如元好问的《续小娘歌》，既然说是续小娘歌，那么原歌能唱，续歌亦能唱。续歌第一首是：“吴儿沿路唱歌行，十十五五和歌声。唱得小娘相见曲，不解离乡去国情。”此外，金代的声诗，还可从现存的民歌、民谣中窥见一斑。如《诅咒歌》：“取尔一角，指天一角，指地之牛，无名之

① 《金史》第 39 卷，第 892 页。

② 《元史》第 67 卷，中华书局，1977，第 1664 页。

马向之则华面，背之则白尾，和横视之则左右翼者。”[1] 据《金史·锡里库传》载，金人遗俗：有被杀者必使巫觋以诅咒杀之。诅咒歌实为巫歌。再，金人侵宋时，有《淅川木中诗》：“栽松种柏兴唐日，解板沉舟破宋时。可惜香岩千载树，等闲零落岁寒枝。”[2] 同书又载王喆在故乡刘蒋筑修道，忽一日自焚其庵，邻里惊救，王喆舞跃而歌，其歌曰：

数载殷勤居刘蒋，庵中日日尘劳长。豁然真火瞥然开，便教烧了归无上。奉劝诸公莫悒怏，我咱别有深深况。惟留灰烬不重游，蓬莱路上知来往。[3]

另外“全真七子”之一的马钰有《归山操》：

能无为兮无不为。能无知兮无不知。知此道兮谁不知。知此道兮谁不为。为此道兮谁复知。风萧萧兮木叶飞。声嗷嗷兮雁南飞。嗟人世兮日月催。老欲死兮犹贪痴。伤人世兮魂欲飞。嗟人世兮心欲摧。难可了兮人间非。指青山兮当早归。青山夜兮明月辉。青山晓兮明月归。饥餐霞兮渴饮溪。与世隔兮人不知。无乎知兮无乎为。此心灭兮那复为。天庭复有双华飞。登三宫兮游紫微。[4]

除上述歌诗外，还有僧人或隐士所作的禅颂诗，像元王彧居士《禅颂三首》《又颂》，然逸期《颂》，赵抱渊吕道安《颂》等，至于“全真七子”之一的谭处端的《玄珠歌》《骷髅歌》《落魄歌》之类，在全真派道人作品中尚有很多，只是难以判断其歌唱形式了。

四

如果作一认真梳理，就会发现元明清文人声诗的特点主要有两方面。

其一，是对前代声诗传统的继承。像《渔歌》（船歌）、《樵歌》、《竹枝词》（柳枝词）、《祭神歌》等，罗列一下，则是一串长长的名目：元代

---

① 郭元钎编《全金诗增补中州集》第62卷，上海古籍出版社，1994，第799页。

② 郭元钎编《全金诗增补中州集》第55卷，第669页，引《荆川左编》第240卷。

③ 杜文澜：《古谣谚》，第667页。

④ 杜文澜：《古谣谚》，第668页。

方回《听航船歌十首》、马祖常《淮南田歌三首》、揭傒斯《云锦溪棹歌五首》、贡师泰《海歌八首》、黄公绍《端午竞渡棹歌十首》、傅若金《棹歌六首》、宋本《舶上谣送伯庸以番货事奉使闽浙十首》、陈孚《吴宫子夜歌》、杨维桢《吴子夜四时歌四首》等。明代钱宰《采菱曲》、宋濂《越歌八首》、刘基《吴歌十三首》与《采莲歌九首》，以及陶安《渔问》《樵答》《渔歌三首》《棹歌三首》《樵隐歌并序》，刘三吾《石门樵子歌》《竹深歌》等。清代傅山《棹歌》、商景徽《子夜四时歌》、朱德蓉《采莲曲》、徐骏《棹歌行》、查慎行《西湖棹歌词》、卢遂《江上渔父词》、王曜升《打麦歌》、陈何和姚倩《子夜歌》、女诗人张令仪《采莲曲》、方芳佩《西湖打渔歌》，等等。此外，《祭神歌》一类的声诗，有元人吴莱《北方巫者降神歌》，赵文《法寿乐歌》，虞集《步虚词》二首，韩明善、马虚中、刘仔肩《步虚词》，以及张献武王有《效吕洞宾步虚词》、袁桷有《迎真送真词》等。或许，这些作品就是在继承传统声曲的基础上，而再造新诗。

至于“竹枝词”，更是文人们钟爱的题材，数量多，所咏的依然是传统的地域风情的内容。元代有袁桷《次韵继学途中竹枝词四首》，马祖常《和王左司竹枝词二首》《和王左司柳枝词二首》，虞集《次韵竹枝歌答袁伯长三首》，萨都剌《竹枝词》，迺贤《月湖竹枝词四首题四明俞及之竹屿卷》，宋褧《竹枝歌》《杨柳词四首》，贡师泰《西湖竹枝词二首》，王士熙《竹枝词十首》《上都柳枝词七首》，黄公望西湖《竹枝词》，成廷珪《竹枝歌》，杨维桢《吴下竹枝歌七首》等；明代有詹同《杨柳词》，袁凯《浦口竹枝》，刘基《竹枝歌十二首》等。至于清代“竹枝词”，也多是反映地方风俗风物的作品，像杜濬《竹枝辞》，厉鹗《西湖柳枝词》，年羹尧《柳枝词》，万斯同、范廷谔《鄮西竹枝词》，宗谊《村社竹枝词》，文昭《踏灯竹枝词》，吴绡《邯郸竹枝词》《杨柳枝词》，张绚霄、钱孟钿《青门柳枝词》，俞玟《柳枝词》，僧人元璟《西湖竹枝词》，林麟焻《琉球竹枝词》，丘逢甲《台湾竹枝词百首》，邵陵《庐州竹枝词》，以及《北京竹枝词》（燕九竹枝词、都门竹枝词、燕台竹枝词、京华百二竹枝词）等。元明清三代，单就《西湖竹枝词》，自元杨维桢首倡后，应和者甚多，反响不断。杨维桢后来还将所和西湖竹枝词选编为《西湖竹枝词》，集一百二十家、诗一百八十四首。而明清两代所作的西湖竹枝词，数量更为可观。今人顾希佳选《西湖竹枝词》，收有元明清三代三百余家作品，诗歌

数量达一千二百多首。但也必须认识到，上述这些原本能唱的声诗，在元明清文人手中，多是拟作，其可歌的程度以及情形如何，已难以考证。声诗原有的特点越发微弱了。

其二，元明清文人声诗能唱者多为檃栝与集句之散曲。宋以后，词渐渐能读不能唱，遂被能唱的散曲所逐步取代，而文人创作的最重要形式之一就是檃栝散曲和集句散曲。比如元代像王恽的【正宫双鸳鸯】（其序曰："读开元遗事，取唐人诗而为之"）、张养浩的【双调折桂令】（白莲檃栝木兰花慢）、乔吉的【越调凭阑人】（题扇头檃括古诗）、无名氏【大石调】（阳关三叠），而阿鲁威【双调蟾宫曲】九首，标题是《东皇太乙》《云中君》《湘君》《湘夫人》《大司命》《少司命》《东君》《河伯》《山鬼》，显然是檃栝屈原《九歌》而成。此外，还有孙季昌【仙吕点绛唇】（集《赤壁赋》）与李致远【中吕粉蝶儿】（拟渊明）皆为檃栝《归去来兮辞》的作品。

明代檃栝与集句的散曲作品，有朱应辰【南仙吕入双调步步娇】套曲，其序说："《草堂诗余》中有警悟数词，人咸诵之，惜未能被诸歌声以宣发之尔。……偶诵秦少游《蝶恋花》首句'钟送黄昏鸡报晓'，一时感兴，遂合五词，填腔易韵以南音属套歌之。"① 这是将宋人五首词翻填为南曲声腔而歌。沈璟等人也喜翻宋词甚至元人"北词"即元曲而入南曲。而陈所闻【南南吕懒画眉】（闺怨五阕集唐诗）、高志学【南南吕懒画眉】（石城怀古）与《秋怀集古》、无名氏【北中吕粉蝶儿】（白居易《琵琶行》）以及陈子升【南商调集贤宾】（忆昔檃括唐人诗句）等，都是或集句或檃栝唐人诗的作品。至于卜世臣的【南仙吕醉花阴】（翻袁凯咏白燕）、张茅亭【南仙吕一封书】（闺怨用断肠集结尾）则是翻集宋人朱淑真《断肠集》与翻明人袁凯诗入曲的。

清代文人散曲中依然存在着檃栝、集句等形式的情形。如宋存标的【南商调高阳台】（檃括宫怨）、剑叟【南北双调合套】涉及《国风》、大小雅以及三颂，皆有讲经的性质，成为阐释经传之意的曲作。此外，徐旭旦有【南仙吕桂枝香】、【南中吕驻云飞】、【南南吕懒画眉】等六首集曲与套曲【南仙吕入双调步步娇】一套，用集唐人诗句的形式，成为清代集句最多的曲作家。至于金农的自度曲《竹枝曲》《枇杷歌》《楚泽吟》《湘

---

① 谢伯阳编《全明散曲》第2卷，齐鲁书社，1994，第1269页。

中曲》等以及一些无牌名的曲子，其实已是新创的歌诗了，正如民国时期弘一法师的校园歌曲。

可以说，除檃栝、集句形式外，元明清时期，能作词曲之外的声诗者，并不多。这主要是因为元明清文人的精力多倾向于诗词曲，声诗已不再被重视，即便传统的民歌，如《渔歌》（船歌）、《樵歌》、《竹枝词》（柳枝词）、《祭神歌》等，也逐渐徒诗化了。但值得关注的是，明清新兴起的民歌（山歌）与时兴俗曲，却于正统的词曲外，另创出一片新天地。明卓人月即指出："我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几《吴歌》《挂枝儿》《罗江怨》《打枣竿》《银绞丝》之类，为我明一绝耳。"① 从明末冯梦龙搜集整理并拟作的《挂枝儿》《山歌》《夹竹桃》，以及清代王廷绍辑《霓裳续谱》，华广生辑《白雪遗音》，即可见出明代新民歌与时曲的发达。此外，各地的民歌、山歌，如《粤风》之类，也都是能唱的歌诗，只是它们的格式，有的是七言，而更多的是杂言，与唐宋时的"齐言"已不同了。如冯梦龙《山歌·送郎》：

> 送郎送到五里墩，再送五里当一程。本待送郎三十里，鞋弓袜小步难行，断肠人送断肠人。②

至于时曲，像《霓裳续谱》里的"荷叶上的水珠儿转"：

> 【寄生草】荷叶上的水珠儿转，姐儿一见用线穿。怎能够一颗一颗穿成串。不成望水珠儿大改变，这边散了那边去圆。闪煞了奴，偏偏都被风吹散，后悔迟，见面不如不见面。③

其他的，还有《粤风》，其词曰："妹相思，不作风流到几时，只见风吹花落地，那见风吹花上枝""妹相思，蜘蛛结网恨无丝。花不年年在树上，娘不年年作女儿。"等。遍布全国的各地民歌，种类繁多，其共同的特点是能唱，具有可歌性，和文人创作的只能阅读不能歌唱的拟声诗迥然相异。近代以来，流行歌曲越来越多，为歌诗的存在提供了广阔的社会基础。只是这已经不是传统意义的声诗了。

---

① 陈鸿绪：《寒夜录》第1卷（王云五"丛书集成初编"本），商务印书馆，1937，第6页。

② 冯梦龙纂，关德栋选注《挂枝儿·山歌》，济南出版社，1992，第182页。

③ 王廷绍编《霓裳读谱》卷四，中华书局，1959，第22页。

行体乐府的分布应用及声乐、歌辞特征

王福利（苏州，苏州大学文学院，215123）

摘　要：行体乐府是在汉魏之世歌咏杂兴的背景下产生的诗歌形式，存在有散歌和入乐等不同形态。入乐歌诗因种类不同，乐器使用亦有不同。从其入短箫铙歌、相和歌诸调曲及清商曲看，有些行并无丝乐器使用；也有些入乐行体是使用鼓、角乐器的。从其产生时代及声辞、辞乐关系看，它与上古行钟应无关联。且有的行可称为曲，而并非所有行均为曲；有的行为艳，而并非所有行均为艳。从《宋书·乐志》所载十五大曲多出现“有艳无词”的状况看，并非所有艳歌定要由行来担当，因行体乐府须是声辞俱备的。古文献还表明，音乐上的“繁会复杂”与乐章之篇幅长短不能说不无关系，但它们间也并非一定是成正比的。不但大曲有艳，汉铙歌十八曲也有艳。大曲中前“艳”、后“趋”的现象，与特殊历史时期统治者的喜好，以及作为地方性乐舞的“荆艳”“吴趋”的兴盛有关。

关键词：行体乐府　大曲　声辞　荆艳　吴趋

作者简介：王福利，男，1965 年生，江苏沛县人。现为苏州大学文学院教授，专业方向为中国古代音乐文学。专著有《辽金元三史乐志研究》《郊庙燕射歌辞研究》等。

郭茂倩《乐府诗集·杂曲歌辞》序云：“汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。”[①] 可见，郭茂倩

① 《乐府诗集》第 61 卷，中华书局，1979，第 884 页；版本下同。

实际上是将包括“行”体在内的诸多类型的乐府归入“杂曲歌辞”，而在他前后亦皆有类似的看法。如唐吴兢《乐府古题要解》①、元郝经《郝氏续后汉书》卷六十六上上②、清人冯班《钝吟杂录》“论歌行与叶祖德”条③、庞垲《诗义固说》卷上等④。实际上，早在《隋书·音乐志》中，已将包括“鼙舞”（按鼙舞曲辞皆为“行”体乐府）在内的诸多乐类就直接称为“杂乐”了⑤。关于行体乐府的实质归属、概念内涵、声辞关系、入乐问题，笔者曾作专题论述⑥。有关“行体乐府及其在舞曲歌辞中的应用”，亦已作单独整理，有待刊发。本文侧重就行体乐府的具体分布情况及其声乐特点、歌辞特征，尤其是其在早期大曲等曲辞中的应用情况作些梳理和探讨，考虑整体论证的需要，少量内容在本文中有所重申，特此说明。不妥或错误之处，敬请方家批评指正。

一　行体乐府的分布应用

郭茂倩《乐府诗集》将乐府诗分为十二大类，虽然说行体乐府在燕射歌辞、鼓吹曲辞、相和歌辞、相和六引、相和曲、相和歌辞诸调曲（平调、清调、瑟调、楚调）以及舞曲歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞、近代曲辞、新乐府辞中均有或多或少的出现。但如前所述，从性质上看，郭茂倩还是将其归入“杂曲歌辞”的。就此，郑樵则是侧重在其为音乐文学的大背景下来看待这一问题的，他认为包括歌、行在内的诸体乐府，其性质虽“宛同风雅”，“但其声散佚无所纪系，所以不得嗣续风雅而为流通也”。“今乐府之行于世者，章句虽存，声乐无用”。所以，对其名义的释读，他批评说：“崔豹之徒，以义说名”“吴兢之徒，以事解目”，恐均非正途，“盖声失则义起，其与齐、鲁、韩、毛言《诗》，无以异也”。因而感叹说“乐府之道或几乎息矣”⑦。显然，在郑樵看来，作为礼乐文化、音乐艺术

---

① 吴兢：《乐府古题要解》。参见丁福保《历代诗话续编》上册，中华书局，1983，第54页。
② 郝经：《郝氏续后汉书》，台湾商务印书馆影印文渊阁四库全书本，1986，第385册，第618页。
③ 冯班：《钝吟杂录》。见王夫之等《清诗话》上册，上海古籍出版社，1978，第41页。
④ 郭绍虞主编《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第727页。
⑤ 《隋书》第14卷，中华书局，1973，第331页。
⑥ 王福利：《行体乐府四题》，《江海学刊》2014年第4期。中国人民大学书报资料中心《中国古代、近代文学研究》2014年第10期全文复印。
⑦ 郑樵：《通志二十略》上册，中华书局，1995，第884页；版本下同。

的有机组成部分，行体类歌辞的重要之处也在于其“声乐”之用。应该说这一认识超出了以往学者类似解经注经的做法，着眼于不同类乐府歌辞的“声乐”之用，是更为合理的。为便于更清晰地认识这一问题，我们不妨对郑樵《通志二十略》、郭茂倩《乐府诗集》及《宋书·乐志》相关“行”体乐府记载的分布情况作大致梳理。郑樵《通志二十略》中，将乐府总括为“正声”（即风雅之声、颂声），“正声之余”（琴）；“别声”（非正乐之用），“别声之余”（舞）；“遗声”（以诗系于声，以声系于乐……不得其声，则以义类相属，分为二十五门，曰遗声。遗声者，逸诗之流也）。[①] 其中所列诸种声乐名目，含“行”体之情况如下。

（一）正声：风雅之声

一短箫铙歌（《乐府诗集》称作“鼓吹曲”[②]）22曲皆为“行”体：1. 古《朱鹭行》[③]，2. 古《思悲翁行》[④]，3. 古《艾而张行》[⑤]，4. 古《上之回行》[⑥]，5. 古《拥离行》[⑦]，6. 古《战城南行》[⑧]，7. 古《巫山高行》[⑨]，8. 古《上陵行》[⑩]，9. 古《将进酒行》[⑪]，10. 古《有所思行》[⑫]，

---

① 郑樵：《通志二十略》上册，第884～885页。

② 《乐府诗集》第16卷，第223页。

③ 郑樵：《通志二十略》上册，第888页作《朱鹭》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第275页。

④ 郑樵：《通志二十略》上册，第889页作《思悲翁》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第276页。

⑤ 郑樵：《通志二十略》上册，第889页作《艾如张》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第276页。

⑥ 郑樵：《通志二十略》上册，第889页作《上之回》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第276页。

⑦ 郑樵：《通志二十略》上册，第889页作《拥离》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第277页。

⑧ 郑樵：《通志二十略》上册，第889页作《战城南》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第277页。

⑨ 郑樵：《通志二十略》上册，第890页作《巫山高》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第278页。

⑩ 郑樵：《通志二十略》上册，第890页作《上陵》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第278页。

⑪ 郑樵：《通志二十略》上册，第890页作《将进酒》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第278页。

⑫ 郑樵：《通志二十略》上册，第890页作《有所思》，亦曰《嗟佳人》，见郭茂倩《乐府诗集》第19卷，第279页。

11. 古《芳树行》[①]，12. 古《上邪行》[②]，13. 古《君马黄行》[③]，14. 古《雉子行》[④]，15. 古《圣人出行》[⑤]，16. 古《临高台行》[⑥]，17. 古《远期行》[⑦]，18. 古《石留行》[⑧]，19. 古《务成行》[⑨]，20. 古《玄云行》[⑩]，21. 古《黄爵行》[⑪]，22. 古《钓竿行》[⑫]。从他们在不同文献的记录来看，多数情况下，是将“行”字省略的，除郑樵《通志二十略》外，在郭茂倩《乐府诗集》卷十六、十七、十八《鼓吹曲辞》中，亦皆省略了“行”字。另外，不少的曲辞亦或称为“篇”，如《钓竿篇》[⑬]《朱路篇》《思悲公篇》《雍离篇》《战城南篇》《巫山高篇》《上陵者篇》《将进酒篇》《君马篇》《芳树篇》《有所思篇》《雉子游原泽篇》《上邪篇》《临高台篇》《远期篇》《石流篇》等。[⑭]

二鼙舞歌 5 曲，三拂舞歌 5 曲，皆为“行”体曲（可参后文）。

四鼓角横吹 15 曲，有 3 曲为“行”体：1. 《豪侠行》（亦曰《侠客

---

① 郑樵：《通志二十略》上册，第 890 页作《芳树》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 279 页。

② 郑樵：《通志二十略》上册，第 891 页作《上邪》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 279 页。

③ 郑樵：《通志二十略》上册，第 891 页作《君马黄》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 280 页。

④ 郑樵：《通志二十略》上册，第 891 页作《雉子班》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 280 页。

⑤ 郑樵：《通志二十略》上册，第 891 页作《圣人出》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 281 页。

⑥ 郑樵：《通志二十略》上册，第 891 页作《临高台》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 281 页。

⑦ 郑樵：《通志二十略》上册，第 891 页作《远如期》，亦曰《远期》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 281 页。

⑧ 郑樵：《通志二十略》上册，第 892 页作《石留》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 282 页。

⑨ 郑樵：《通志二十略》上册，第 892 页作《务成》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 282 页。

⑩ 郑樵：《通志二十略》上册，第 892 页作《玄云》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 283 页。

⑪ 郑樵：《通志二十略》上册，第 892 页作《黄爵行》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 283 页。

⑫ 郑樵：《通志二十略》上册，第 892 页作《钓竿篇》，见郭茂倩《乐府诗集》第 19 卷，第 284 页。

⑬ 除上引郑樵《通志二十略》作《钓竿篇》外，梁刘孝绰（或云刘孝威）、陈张正见、隋李巨仁、唐沈佺期等皆有作，参见郭茂倩《乐府诗集》第 18 卷，第 262 ~ 264 页。

⑭ 参见《乐府诗集》第 19 卷，第 287 ~ 291 页。

行》)，2.《古剑行》，3.《洛阳公子行》。[①]

五曰胡角10曲，无“行”体曲。

六曰相和歌30曲，有21曲为“行”体：1.《长歌行》[②]，2.《薤露歌》，亦曰《薤露行》，亦曰《天地丧歌》，亦曰《挽柩歌》，3.《蒿里传》，亦曰《蒿里行》，亦曰《泰山吟行》（丧歌，亦曰《挽柩歌》)，4.《对酒行》，5.《陌上桑》，亦曰《艳歌罗敷行》，亦曰《日出东南隅行》，亦曰《日出行》，亦曰《採桑曲》，曹魏改曰《望云曲》（别有《秋胡行》)，6.《短歌行》，亦曰鰕鉏，7.《燕歌行》，8.《秋胡行》，亦曰《陌上桑》，亦曰《采桑》，亦曰《在昔》，9.《苦寒行》，亦曰《吁嗟》，10.《董逃行》，11.《塘上行》，亦曰《塘上辛苦行》，12.《善哉行》，亦曰《日苦短》，13.《东门行》，14.《西门行》，15.《煌煌京洛行》，16.《艳歌何尝行》，亦曰《飞鹤行》，17.《步出夏东门行》，亦曰《陇西行》，18.《野田黄雀行》，19.《满歌行》，20.《櫂歌行》，21.《雁门太守行》。[③]

七曰相和歌吟叹4曲，八曰相和歌四絃1曲，皆无“行”体曲。

九曰相和歌平调7曲皆为“行”体，另外据李庆对《乐府诗集》所载的梳理，除以上7曲外，还应包括《置酒行》1曲，该曲“多有同题之诗，源出《铜雀台》”，[④] 所以，计有8曲：1.《长歌行》，2.《短歌行》，亦曰鰕鉏，3.《猛虎行》，4.《君子行》，5.《燕歌行》，6.《从军行》，7.《鞠歌行》(宋王僧虔《大明三年宴乐技录》平调有七曲也)，8.《置酒行》。

十曰相和歌清调6曲皆为“行”体：1.《苦寒行》，2.《豫章行》，3.《董逃行》，4.《相逢狭路间行》，亦曰《长安有狭斜行》，亦曰《相逢行》，[⑤] 5.《塘上行》，6.《秋胡行》(王僧虔《技录》清调六曲也)。

十一曰相和歌瑟调38曲，惟《折杨柳》《蜀道难》，郑樵录文中无“行”字标识，余36曲皆为“行”体，而据李庆对《乐府诗集》所载的

---

① 郑樵：《通志二十略》上册，第894页。吴兢：《乐府古题要解》在罗列横吹十八曲后，小字注曰：“一本多《豪侠行》《古剑行》《洛阳公子行》三题，误。”请参见丁福保《历代诗话续编》上册，中华书局，1983，第39页。

② 郑樵：《通志二十略》上册，第895页。

③ 郑樵：《通志二十略》上册，第895~898页。

④ 李庆：《歌行之“行”考》，《中国诗歌研究》第5辑，第4页。

⑤ 李庆：《歌行之“行”考》，于“《相逢狭路间行》”后加括号注曰：“和前面的‘相和曲’部分同。”按李庆以为其为同题重出，似应再酌，因为从协律入乐的角度上讲，尽管它们名称相同，但内容、曲调等却并不相同，实为两曲。类似情况尚多，不再一一详注，请参阅其原著。《中国诗歌研究》第5辑，第4~6页。

梳理，该两曲应实为《折杨柳行》《蜀道难行》之简写形式，因而“相和歌瑟调38曲”亦皆为“行”体：1.《善哉行》，亦曰《日苦短》；2.《步出夏门行》，亦曰《陇西行》；3.《折杨柳〔行〕》，4.《西门行》，5.《东门行》，6.《东西门行》，7.《却东西门行》，[①] 8.《顺东西门行》，9.《饮马长城窟行》，亦曰《饮马行》；10.《上留田行》，11.《新城安乐宫行》，12.《妇病行》，13.《孤子生行》，亦曰《孤儿行》，亦曰《放歌行》；14.《大墙上蒿行》，15.《野田黄雀行》[②]，16.《钓竿行》，17.《临高台行》，18.《长安城西行》，19.《武舍之中行》，20.《雁门太守行》，21.《艳歌何尝行》，亦曰《飞鹄行》；22.《艳歌福锺行》，23.《艳歌双鸿行》，24.《煌煌京洛行》，25.《帝王所居行》，26.《门有车马客行》，27.《墙上难为趋行》[③]，28.《日重光行》，29.《月重轮行》，30.《蜀道难〔行〕》，31.《櫂歌行》，32.《有所思行》，33.《蒲坂行》，34.《采梨橘行》，35.《白杨行》，36.《胡无人行》，37.《青龙行》，38.《公无渡河行》，亦曰《箜篌行》。

除上38曲外，据李庆对《乐府诗集》所载的梳理，相和歌瑟调曲还应包括《鸿雁生塞北行》《艳歌行》两曲。[④] 所以，相和歌瑟调曲实应有40曲“行”体乐府。

十二曰相和歌楚调，其原5曲皆为“行”体：1.《白头吟行》，2.《泰山吟行》，3.《梁甫吟行》，4.《东武吟》（亦曰《东武吟行》[⑤]），亦曰《东武琵琶吟行》，5.《怨诗行》，亦曰《怨歌行》，亦曰《明月照高楼》。以上为王僧虔《技录》五曲。[⑥]

---

① 《却东西门行》，李庆《歌行之“行”考》误作“《却东门行》”，参见《中国诗歌研究》第5辑，第4页。详见《乐府诗集》，目录第40页；卷37，第2册，第552页。

② 《野田黄雀行》，李庆《歌行之“行”考》误作“《野田黄爵行》”，参见《中国诗歌研究》第5辑，第4页。详《乐府诗集》，目录第41页；卷39，第2册，第570页。

③ 《墙上难为趋行》，李庆《歌行之“行”考》误作“《墙上难用趋行》”，参见《中国诗歌研究》第5辑，第5页。详《乐府诗集》，第1册，目录第42页；卷39，第2册，第588页。

④ 请参见李庆《歌行之“行”考》，“瑟调曲”部分第9条、第18条（《中国诗歌研究》第5辑，第4页）。详《乐府诗集》第1册，目录第40页；卷37，第2册，第553页；第1册，目录第42页；卷39，第2册，第579～584页。

⑤ 请参见吴兢《乐府古题要解》。丁福保辑《历代诗话续编》上册，第48页。

⑥ 后又有《长门怨》，亦曰《阿娇怨》；《班婕妤》，亦曰《婕妤怨》；《娥眉怨》，《玉阶怨》，《杂怨》五曲为续附，此不录作正文，特此说明。郑樵：《通志二十略》上册，第901页。

十三曰大曲 15 曲，除最后 1 曲《白头吟》外，其余 14 曲皆为“行”体，按上“相和歌楚调曲为《白头吟行》，不知是否为其缩写形式”，果如此，则十五大曲皆为“行”体：1. 《东门》（《东门行》），2. 《西山》（《折杨柳行》），3. 《罗敷》（《艳歌罗敷行》），4. 《西门》（《西门行》），5. 《默默》（《折杨柳行》），6. 《园桃》（《煌煌京洛行》），7. 《白鹄》（《艳歌何尝行》），8. 《碣石》（《步出夏门行》），9. 《何尝》（《艳歌何尝行》），10. 《置酒》（《野田黄爵行》），11. 《为乐》（《满歌行》），12. 《夏门》（《步出夏门行》），13. 《王者布大化》（《櫂歌行》），14. 《洛阳令》（《雁门太守行》），15. 《白头吟行》（?）。

十四曰白纻歌 5 曲（古辞。梁武帝改为《子夜吴声四时歌》4 曲，共 5 曲），无“行”体。

十五曰清商曲 7 曲（附 50 曲，并夷乐 41 曲，除内 7 曲同，实计 84 曲），无“行”体。据李庆对《乐府诗集》所载的梳理，应有唐人所作《采菱行》1 曲。

（二）正声：颂声

即祀飨正声 48 曲[①]，无“行”体。

（三）正声之余

“琴”，琴操 57 曲（9 引、十二操、36 杂曲）：无“行”体。

（四）遗声

古调 24 曲：无“行”体。

征戍 15 曲：1. 《戎行曲》（?）,2. 《老将行》，3. 《将军行》，4. 《霍将军行》。

游侠 21 曲：1. 《侠客行》，2. 《少年行》，3. 《邯郸少年行》，4. 《长安少年行》，5. 《公子行》。

行乐 18 曲：无“行”体。

佳丽 47 曲：1. 《美女篇》，亦曰《齐瑟行》，亦曰《齐吟》；2. 《丽人行》，3. 《上阳白发人》（唐天宝五载以后，杨贵妃专宠，后宫人无复进

---

① 参见郑樵《通志二十略》上册，第 924 ~ 930 页。

幸矣。六宫有美色者，辄置别所，上阳是其一也。贞元中尚存焉）。

别离 19 曲：无“行”体。

怨思 25 曲：1.《伤歌行》，2.《思君去时行》[①]。

歌舞 21 曲（技能）：1.《浩歌行》，2.《缓歌行》，3.《会吟行》，4.《悲歌行》，5.《艳歌行》，6.《齐讴行》。

丝竹 11 曲：无“行”体。

觞酌 7 曲：无“行”体。

宫苑 19 曲：1.《楚宫行》。

都邑 34 曲：1.《名都篇》，亦曰《齐瑟行》；2.《长平行》，3.《故绛行》，4.《西长安行》，5.《蔡歌行》，6.《孟门行》，7.《燕支行》，8.《汾阴行》，9.《出自蓟北门行》，10.《江南行》，11.《长干行》。

道路 6 曲：1.《沙隄行》。

时景 25 曲：1.《春日行》，2.《北风行》，3.《苦热行》，4.《日出行》。

人生 4 曲：1.《老年行》。

人物 9 曲：1.《祖龙行》。

神仙 22 曲：1.《升天行》，2.《桃源行》，3.《武陵深行》，一曰《武溪深行》。

梵竺 4 曲：无“行”体。

蕃胡 4 曲：无“行”体。

山水 24 曲：1.《登名山行》。

草木 21 曲：无“行”体。

车马 6 曲：1.《白马篇》，亦曰《齐瑟行》。

龙鱼 6 曲：无“行”体。

鸟兽 21 曲：1.《白虎行》，2.《鸣雁行》，3.《鸿雁生北塞行》。

杂体 6 曲：无“行”体。

从以上可知，“风雅”之声中，无“行”体乐府者有：“胡角曲”“相和歌吟叹曲”“相和歌四絃曲”“白纻歌”“清商曲”，正声之颂声（祀飨正声）、正声之余——琴操，祀飨别声、文武舞[②]：皆无“行”体。“行”

---

① 《思君去时行》，李庆《歌行之“行”考》误作“《思君出时行》”（《中国诗歌研究》第5辑，第6页），按本名《自君之出矣》（宋，孝武帝）。详《乐府诗集》第1册，目录第68页；卷69，第3册，第987页。

② 参见郑樵《通志二十略》上册，第930～936页。

体乐府主要分布在“风雅之声”中的“短箫铙歌”（即鼓吹曲，22 曲）、“鼓角横吹”（3 曲）、“相和歌”（21 曲）、“相和歌平调曲”（7 曲全是“行”体）、“相和歌清调曲”（6 曲全是“行”体）、“相和歌瑟调曲”（38 曲全是“行”体）、“相和歌楚调曲”（5 曲全是“行”体）、十五大曲（15 曲全是“行”体）。“遗声”中，无“行”体乐府者有：“古调”“行乐”“别离”“丝竹”“觞酌”“梵竺”“蕃胡”“草木”“龙鱼”“杂体”；“行”体乐府分布在“征戍”“游侠”“佳丽”“怨思”“歌舞”“宫苑”“都邑”“道路”“时景”“人生”“人物”“神仙”“山水”“车马”“鸟兽”等类别中。

据《宋书·乐志》记载，“鞞舞”“拂舞”“铎舞”“杯盘舞”“巾舞”歌诗中尚有歌行体乐府 14 曲。

另外，李庆统计，“燕射歌辞”有《羽觞行》（魏晋）1 曲；“近代曲辞”有“行”体 2 种：1.《辽东行》（唐。1108 页，前晋代鼓吹曲有《征辽东》），2.《踏歌行》；“杂曲歌辞”据李庆统计有 44 种，今与本文所录郑樵归入“遗声”类的情况相较，去其重者，可得：1.《蛱蝶行》（古辞），2.《秦女休行》（古辞），3.《当墙欲高行》（魏、晋，曹植），4.《当欲游南山行》（曹植），5.《当事君行》（曹植），6.《当车已驾行》（曹植，俱见 888 页），7.《驱车上东门行》（889 页），8.《驾言出北阙行》（陆机，889 页）[①]，9.《驾出北郭门行》（889 页），10.《出门行》（唐孟郊）[②]，11.《蓟门行》（唐，893 页），12.《君子有所思行》（晋，陆机），13.《羽林行》（唐，910 页），14.《苦思行》（魏，曹植），15.《云中白子高行》（晋），16.《吴趋行》（古辞）[③]，17.《朗月行》（晋、宋。鲍照），18.《堂上歌行》（晋、宋。鲍照），19.《前有一樽酒行》（晋，傅玄），20.《轻薄行》（晋，963 页），21.《游侠行》（汉，有本事。后有《游侠曲》，再后为“行”。966 ~ 968 页），22.《壮士行》（唐。974 页），23.《望城行》（齐，977 页），24.《晨风行》（出自秦风。982

① 《驾言出北阙行》，李庆《歌行之“行”考》误作《驾言北车行》（《中国诗歌研究》第 5 辑，第 5 页）。详《乐府诗集》第 1 册，目录第 61 页；卷 61，第 3 册，第 889 页。

② 《出门行》，李庆《歌行之“行”考》误作《北门行》（《中国诗歌研究》第 5 辑，第 5 页）。详《乐府诗集》第 1 册，目录第 62 页；卷 61，第 3 册，第 890 页。

③ 郑樵：《通志二十略》“遗声”类“歌舞二十一曲（技能）”作《吴趋曲》，或与此同。上册，第 917 页。

页），25.《何当行》（晋，1076 页）。[①]

李庆对“杂曲歌辞”中“行”体的统计，尚遗漏有 11 曲：1.“《桂之树行》”（魏，曹植）[②]，2.“《伤哉行》（孟郊，庄南杰）”，3.“《悲哉行》”（晋，陆机；宋，谢灵运、谢惠连；梁，沈约等），4.“《太行苦热行》（刘长卿，独孤及）”[③]，5.“《汉宫少年行》（李益）”，6.“《长乐少年行》（崔国辅）”，7.“《渭城少年行》（崔颢）”[④]，8.“《灞上轻薄行》（孟郊）”[⑤]，9.“《侠客行》（唐，李白、元稹、白居易，前王筠有《侠客篇》，虽皆为五言句式，但章法结构不同）”[⑥]，10.“《邯郸行》（齐，陆厥）”[⑦]，11.“《春江行》（梁简文帝）”[⑧]。

除以上统计外，据吴兢《乐府古题要解》可补者尚有 1.《朝歌行》，2.《新城长乐宫行》，3.《苦哉行》（魏文帝）[⑨]，4.《有女篇》（傅玄，艳歌行，《诗纪》作《艳歌行有女篇》），5.《秋兰篇》（傅玄），6.《车遥遥篇》（傅玄），7.《燕美人》（傅玄）[⑩]，8.《陈歌行》，9.《越谣行》（谢灵运），10.《同声歌行》（汉，张衡）[⑪]。

---

① 参见李庆《歌行之“行”考》，《中国诗歌研究》第 5 辑，第 5 ~ 6 页。

② 《乐府诗集》第 1 册，目录第 61 页；卷 61，第 3 册，第 886 页。

③ 《伤哉行》，李庆《歌行之“行”考》认为该曲与古《伤歌行》，魏、晋时《悲哉行》同，《太行苦热行》，与《苦热行》同（《中国诗歌研究》，第 5 辑，第 5 页），本文不取。详郭茂倩《乐府诗集》第 1 册，目录第 62、64、65 页，卷 62、65，第 3 册，第 898、899、937、940 页。又有《悲歌行》，已见录于本文郑樵《通志二十略》“遗声”之“歌舞 21 曲（技能）”所见“行”体第 4 条。

④ 李庆：《歌行之“行”考》认为《少年行》《汉宫少年行》《长安少年行》《渭城少年行》《邯郸少年行》等均同《结客少年行》（《中国诗歌研究》第 5 辑，第 5 ~ 6 页），本文以例不取，《少年行》《邯郸少年行》《长安少年行》，已见录于本文郑樵《通志二十略》“遗声”之“游侠 21 曲”所见“行”体第 2、3、4 条。《汉宫少年行》（李益）、《长乐少年行》（崔国辅）、《渭城少年行》（崔颢）分见《乐府诗集》第 1 册，目录第 66 页；卷 67，第 3 册，第 958、859 页。

⑤ 《灞上轻薄行》，李庆《歌行之“行”考》认为该曲与《轻薄行》同（《中国诗歌研究》第 5 辑，第 6 页），本文不取。孟郊《灞上轻薄行》为五言十句，僧齐己《轻薄行》为七言八句，详郭茂倩《乐府诗集》第 1 册，目录第 66 页；卷 67，第 3 册，第 966 页。

⑥ 《乐府诗集》第 1 册，目录第 66 页；卷 67，第 3 册，第 968 页。

⑦ 郭茂倩：《乐府诗集》第 1 册，目录第 73 页；卷 76，第 3 册，第 1069 页。文中引《乐府广题》曰：“《邯郸》，舞曲也。”则“行”体乐府亦是可用于舞曲的。

⑧ 《乐府诗集》第 1 册，目录第 74 页；卷 77，第 4 册，第 1081 页。

⑨ 吴兢：《乐府古题要解》，见丁福保《历代诗话续编》上册，第 46、52、54 页。

⑩ 吴兢：《乐府古题要解》，见丁福保《历代诗话续编》上册，第 54 页；逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》上册，中华书局，1983 年，第 557、559、565 页。

⑪ 吴兢：《乐府古题要解》，见丁福保《历代诗话续编》上册，第 54 ~ 55、59 页。

据以上，《通志二十略》《乐府诗集》及《宋书》三书，再补以吴兢《乐府古题要解》，“行”体乐府有231曲，考虑其他一些因素，可以说今所见“行”体乐府在230曲左右。

在这230曲左右的“行”体乐府中，作为“正声”之“风雅之声”的“短箫铙歌”22曲，“舞曲”14曲，相和歌平调7曲、清调6曲、瑟调38曲、楚调5曲，大曲15曲皆为“行”体乐府（《白头吟》在相和歌楚调曲中为“《白头吟行》”），计有107曲，约占总数的47%，再加上相和歌30曲的至少21曲“行”体乐府，计有128曲，约占总数的56%；其余则主要分布在郑樵所谓的“遗声”（47曲）、吴兢《乐府古题要解》所见未被宋人录入者（10曲）和郭茂倩所谓的“杂曲歌辞”中（37曲），计有94曲，约占总数的41%。可见，其主体部分分布在“短箫铙歌”“舞曲歌辞”中的“杂舞曲辞”和相和歌诸调（包括大曲）中，其余则零星出现在“鼓角横吹曲辞”“燕射歌辞”“清商曲辞”“近代曲辞”等类别中。

之所以会出现这样的一种格局，当与歌、行主于人声，其中调者可以被之丝竹管弦，鼓琴瑟之曲，又且为复杂曲体的有机组成部分有关。

二　“行”体乐府的声乐特征与歌辞特征

从郑樵《通志二十略·乐略》可知，“行”体乐府是声辞俱备的。所以在今天看来，它们的存在主要有两种形式：一是作为古代诗体文学的一种，外现为乐章、辞章形式，或说是“诗”“歌辞”“曲辞”等；二是作为古人音乐文艺原始形式的立体存在，即每类辞章与其功能、实际应用、表演形式及逻辑顺序相结合的活态形式。单就“行”体而言，其称呼就有很多种，或为“歌”，或为“行”，或为“曲”，或为“篇”，或与“歌”并称为“歌行”。这些不同是有其内涵上的分野的，这种分野，我们认为，总体上应经历了初期“散歌”形式阶段，汉、魏相和歌兴盛时期以“主于人之声”为主，或又“被之丝竹”（亦曰“被之管弦”），或又进而“因弦管金石造哥以被之”的阶段，以及作为魏晋杂舞曲兴盛时期的雅乐与俗乐的杂糅阶段，和该时期“行”体乐府成为大曲相对稳定曲调，同时有些“行”体成为大曲的自然组成部分（如作为“艳歌”）的阶段。从歌曲的角度看，经历了“徒歌”、入“俗乐”、进而入雅俗乐杂糅时期三个过程；从表演的角度看，经历了开始时的“散

歌”、相和歌（“被之丝竹，丝竹更相和，执节者歌”）、作为魏晋杂舞“曲辞”和“大曲”曲调、艳歌等形式的过程，从其功能和场合上看，则经历了“汉初街陌谣讴”时期，“中调”者“被之丝竹”用于宴会的时期，以及晋宋时期作为杂舞曲辞和大曲组成部分用于朝享、元会，施于殿庭的阶段。

不同类别中的“行”体乐府，其乐器的使用又有不同，现分述之：就“短箫铙歌”而言，其所用乐器从《乐府诗集》的相关辨析可知大概。云：“鼓吹曲，一曰短箫铙歌。刘瓛《定军礼》云：‘……鸣笳以和箫声，非八音也。骚人曰“鸣篪吹竽”是也。’……《宋书·乐志》曰：‘……说者云：“鼓自一物，吹自竽籁之属，非箫鼓合奏，别为一乐之名也。”然则短箫铙歌，此时未名鼓吹矣。应劭《汉卤簿图》，唯有骑执箛，箛即笳，不云鼓吹。’”[①] 可见，早些时候的短箫铙歌主要以吹奏乐器如笳、箫、篪、竽等为主。并无“丝”乐器的参与。鞞、铎、巾、拂四舞，早期为缦乐散乐，后为雅俗皆具之杂乐，雅俗乐器俱陈于庭，无须细辨。而“行体”乐府一大宗的相和歌辞诸调曲，则确实是“丝竹更相和，执节者歌”的。那么，何谓“丝竹”，何谓“节”呢？《宋书·乐志》有明确说明：“八音五曰丝。丝，琴、瑟也，筑也，筝也，琵琶、空侯也。”“八音八曰竹。竹，律也，吕也，箫也，管也，篪也，籥也，笛也”。“节，不知谁所造。傅玄《节赋》云：‘黄钟唱哥，《九韶》兴舞。口非节不咏，手非节不拊。’此则所从来亦远矣”[②]。此是其大概，具体到各调又有不同。相和六引所用乐器：“有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。”[③] 相和歌辞平调曲所用乐器有：“笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种。”[④] 相和歌辞清调曲所用乐器有：“笙、笛、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。”[⑤] 相和歌辞瑟调曲所用乐器有：“笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种。”[⑥] 相和歌辞楚调曲所用乐器有：“笙、笛弄、节、琴、筝、琵琶、瑟七种。”又有但曲七曲，并琴、筝、笙、筑之曲[⑦]。总体上看，可说是大同小异，为何有此种“小

① 《乐府诗集》第 16 卷，第 223 页。
② 《宋书》第 19 卷，第 555 ~ 557 页。
③ 《乐府诗集》第 26 卷，第 377 页。
④ 《乐府诗集》第 30 卷，第 441 页。
⑤ 《乐府诗集》第 33 卷，第 495 页。
⑥ 《乐府诗集》第 36 卷，第 535 页。
⑦ 《乐府诗集》第 41 卷，第 599 页。

异”，盖与不同调式具体的细节要求有关，此不多论。

清商曲辞，隋“大业中，炀帝乃定清乐、西凉等为九部……乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。唐又增吹叶而无埙”①。

明于上，我们便可认为，有学者所说的“‘行’应当不用鼓角、笳”，“‘行’不是军乐”，“‘行’和‘舞’的关系不密切”等观点恐怕是不能成立的。②

通过以上论析，“行”体乐府经历的几个阶段及其与乐器间之关系，便较为明晰了。《钝吟杂录》即云“晋、宋时所奏乐府，多是汉时歌谣，其名有《放歌行》《艳歌行》之属”。昆吾师亦曾说：“在上古至后汉的漫长历史时期中，中国音乐一直在徒歌与相和歌曲的范围中发展。”③ 汉魏相和歌兴盛时期，“歌、行”以“主于人之声”为主，进而与丝竹相和。它与早期的楚相和歌正歌无丝竹乐器伴奏相比，这个时期的“正歌使用了节奏乐器伴奏”，这种伴奏，只是相和意义上的相互呼应，也即《晋书·乐志》所说的：“丝竹更相和，执节者歌。”因而，我们应清醒地认识到，这还没有达到歌、乐融合并作的时期，可以说“汉代相和歌，是从歌、乐间作的歌唱形式到歌、乐并作的歌唱形式之间的过渡形式”。而“中国第一批歌、乐完全配合的歌曲，无疑是由清商三调曲代表的。相和歌之纳入清商三调，其实质性的变化，便在于歌唱离开了人声伴唱，经由器乐伴唱而产生了歌与乐的完全配合”。它们意味着：中国音乐史上第一次辞与器乐的完全配合，是在清商曲中实现的。④ 就此《宋书·乐志》的两小段文字，便是很好的说明。其云：“凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》《乌生》《十五》《白头吟》之属是也。”即使后来出现的“吴哥杂曲”，亦是“始皆徒哥，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也”⑤。

顺带说一下，“行”体乐府是汉魏时期及其以后的事情，其发展过程

---

① 《乐府诗集》第44卷，第638~639页。

② 李庆：《歌行之“行”考》，《中国诗歌研究》第5辑，第11页。

③ 王昆吾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，《汉唐音乐文化论集》，学艺出版社，1991，第103页。

④ 王昆吾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，《汉唐音乐文化论集》，第102~103、109页。

⑤ 《宋书》第19卷，第549、550页。

中的“被之丝竹”，与古代所谓的“丝竹以行之”的“行”，似乎没有什么牵连。据后者出现的语境看，“丝竹以行之”中的“丝竹”表演，是整个“礼乐”（而非“杂乐”）演奏过程中的重要一环，应与“行”体乐府无关。[①] 宋王与之《周礼订义》卷四十云：“金石以动之，丝竹以行之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之，此乐之所以成。”[②]

在“行”体“中调”歌辞“被之丝竹”时，或被释作“曲”，或释作“曲引”。释作“曲”，可参阅《文选》李善注引《汉书音义》语，《史记·司马相如列传》司马贞《索隐》之案语等。在《汉书》卷五七《司马相如列传》“为鼓一再行”中，颜师古注曰：“行谓曲引也。古乐府之《长歌行》《短歌行》，此其义也。”显然，此处颜师古所云的“曲引”，应与司马贞《索隐》之案语同，即“为鼓一再行”的“行”如同“古乐府之《长歌行》《短歌行》”一样，乃“乐曲”的意思，而并非仅是指“一个乐章开头的序曲，属于‘艳歌’一类”。[③] 不少文献可以说明这一点，《文选·马融〈长笛赋〉》：“故聆曲引者，观法于节奏，察变于句投，以知礼制之不可逾越焉。”李善注引《广雅》曰：“引，亦曲也。”[④] 蔡邕《琴赋》：“考之诗人，琴瑟是宜。爰制雅器，协之钟律……清声发兮五音举，韵宫商兮动徵羽，曲引兴兮繁弦抚。”“若次其曲引所宜，则《广陵》《止息》，《东武》《太山》。《飞龙》《鹿鸣》，《鹍鸡》《游弦》。更唱迭奏，声若自然”[⑤]。三国魏嵇康《琴赋》：“曲引向阑，众音将歇。”[⑥] 清人陈元龙《历代赋汇补遗》卷十二：“曲引未发，朱弦先薄。”[⑦] 等等。因而，尽管郭茂倩《乐府诗集》卷三九《艳歌行》题解引陈释智匠《古今乐录》云：“若《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行，亦皆‘艳歌’。”我们也不能就此认为“‘行’的本义指

① 请参王立增：《乐府诗题“行”、“篇”的音乐含义与诗体特征》，《文学遗产》2007年第3期，第35、37页。

② 王与之：《周礼订义》，台湾商务印书馆影印文渊阁四库全书本，第93册，第646页。

③ 王立增：《乐府诗题“行”、“篇”的音乐含义与诗体特征》，《文学遗产》2007年第3期，第35页。

④ 萧统：《文选》第2册，上海古籍出版社，1986，第817～817页。

⑤ 严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》第2册，《全后汉文》第69卷，上海古籍出版社，2009，第153页上栏。

⑥ 萧统：《文选》第2册，中华书局，1986，第843、845～846页。

⑦ 陈元龙：《历代赋汇补遗》，台湾商务印书馆影印文渊阁四库全书本，第1422册，第639页。

‘曲引’，即一个乐章开头的序曲”云云。[①]“行”体的发展历史告诉我们，有的“行”可释之为“曲”，但并非所有的“行”均为“曲”，有的“行”体乐府为“艳歌”，而并非所有的“行”都是“艳歌”。从《宋书·乐志》所载十五大曲多出现“有艳无词”的情况也可知道，并非所有的“艳歌”一定要由“行”体乐府来担当（因为“行”体乐府必须是声辞俱备的）。如果，仅将“行”体乐府认为“其性质本是‘引曲’……是序曲和声歌之间的过门”的话，便与所谓的“‘行’曲在音乐上的一大特征是‘繁音’……这样繁会复杂的音乐表演，要求用较长的歌辞才能与之相配，这就决定了‘行’诗必然具有较长的篇幅”相矛盾，也与所谓的“‘行’诗的叙事性导致其必然多用铺叙，而‘行’曲的长篇音乐体制，或繁音促节，或逶迤徐缓，适与铺叙相和应”等论点不相吻合。[②]因为不管是“引曲”（“序曲”）也好，也不管是“声歌之间的过门”也罢，无论如何都不可能有“繁会复杂的音乐表演”，也不可能“多用铺叙”，要有“长篇音乐体制”等，这与“行”体乐府的实际情况，以及它们还大量用于杂舞曲辞的情况均无法吻合。

需明辨者，音乐上的“繁会复杂”与乐章的篇幅长短是不成正比的，诗章是否多用铺叙与音乐体制也是不成正比的，甚至说，即便是乐府题材的叙事性特征也与辞章的篇幅长短不成正比。如《陌上桑》《东门行》《战城南行》等，都有完整的叙事，但篇幅都较简短，而叙事长诗《孔雀东南飞》，却并不是什么“行”体乐府。[③]这便涉及“行”体乐府作为“歌辞”文学的体制与作为声乐组成部分的体制，并不成比例的问题了。就此现象，古人亦曾给予关注和讨论，清人毛奇龄《诗札》卷二云：“从来诗章判节与乐章判节不同。诗本一章，而作乐者必分解之，故诗可合一，而乐则断无不解之例。如乐府《东门行》，本一章，而晋乐一章所奏，判作四解。魏文《艳歌何尝行》，本七章，而晋乐所奏，判前一章为艳，后一章为趋，此明著也。《那》诗虽一章，然闵马父以乐章例之，则有辑

① 王立增：《乐府诗题“行”、“篇”的音乐含义与诗体特征》，《文学遗产》2007年第3期，第35页。

② 王立增：《乐府诗题“行”、“篇”的音乐含义与诗体特征》，《文学遗产》2007年第3期，第39页。

③ 《乐府诗集》第73卷，第1034~1038页。

有乱……但乐章分解，自为节次，不以韵义为起绝。假如《清庙》诗比一句一唱三叹而成四韵，则一句自为一章。而《武》诗‘於皇武王’本七句，《左传》云其卒章曰‘耆定尔功’，则亦一句为一章者。故《清庙》《维清》《般》《武》诸诗，俱通体无韵，然则分解节次，原不必拘限韵旨……其曰‘辑’，成也。以乐之既成，则辑之以为乱，此犹‘绎如以成’之成。然亦可解作‘趋’，如乐府前为艳，后为趋。趋，促也，言乐当急促也。辑、趋、促，字音之转耳。盖乐有缓急，当其既急，则虽《关雎》之大篇，而可以为辑。当其尚缓，则必以‘我行其野’之短章，而始以为乱，此易晓矣。”[①] 因此看来，乐章之分“章”分“解”不但是其必然要求，而且不受韵逗之影响，之于诗章而言，其“分解，自为节次”，可一句一章，一章数解。如此，则看似短短的诗章，可能会演绎出“繁会复杂”的乐章。《宋书·乐志》所载十五大曲中的有关“艳”“趋”的小字注，便是很好的印证。如《罗敷》，《艳歌罗敷行》（古词三解），乐章末注曰：“前有艳词曲，后有趋。”[②] 这说明，该大曲正曲曲辞中并不包括前面的“艳词曲”，而正曲曲辞后之“趋”，亦是与正曲分开的另一单独曲段；而《白鹄》，《艳歌何尝（一曰《飞鹄行》)》（古词四解），则在四解古辞后，将“趋曲”曲辞一并写出，亦标注曰：“‘念与’下为趋曲，前有艳。”[③] 即曲辞前尚有“艳曲”，或无词。而该大曲“趋曲”之辞五言10句，与前四解之辞16句77字相比，悬殊也并不很多。《碣石》，《步出夏门行》（武帝词四解）注曰从起始“云行雨步”至“心惆怅我东海”7句37字为“艳”。后面的正辞部分四解，每解四言14句，分别为《观沧海》《冬十月》《河朔寒》《神龟虽寿》篇。《何尝》，《艳歌何尝行》（古词五解）注，整首曲辞前五解15句75字为“艳”，后一小部分10句57字为“趋曲”，其结构确实有些特殊。《为乐》，《满歌行》（古词四解），据其注可知，前四解，每解9句，句式四、五杂言，以四言为主。后小部分曲辞14句，四、六杂言，为“趋”。《夏门》，《步出夏门行（一曰《陇西行》，明帝词二解)》，据其注可知，该曲二解全为“艳”，而“朝游清泠，日莫嗟归”二句八字后之18句72字为“趋”，唯有其间“朝

① 毛奇龄：《诗札》，台湾商务印书馆影印文渊阁四库全书本，第86册，第231页。
② 《宋书》第21卷，第617页。
③ 《宋书》第21卷，第619页。

游清泠，日莫嗟归”二句八字为正曲曲辞。[①]《王者布大化》（《櫂歌行》，明帝词五解）曲曲辞的前五解，每解五言四句，计 20 句 100 字为“艳”，后四句 20 字为“趋”。[②]

为便比较说明，仅将十五大曲中涉及“艳”“趋”“乱”的情况列表如下：

大曲名	曲调名	辞作者、解数	艳	曲	趋	乱
罗敷	艳歌罗敷行	古词，三解	前艳词曲（未著录）	全篇为曲辞，3解，每解五言。	有趋无词	
白鹄	艳歌何尝行（一曰《飞鹄行》）	古词，四解	有艳无词	4解，两解杂言，两解五言4句。	曲辞的后1解（“念与”下为趋曲），五言10句，不计入总解数	
碣石	步出夏门行	武帝词，四解	艳词1解，杂言7句，不计入总解数	4解，每解四言14句。分别为《观沧海》《冬十月》《河朔寒》《神龟虽寿》		
何尝	艳歌何尝行	古词，五解	曲辞的前5解为艳，其中4解为杂言，不同体，1解4言4句。计入总解数	同艳。即曲辞的前5解，其中4解为杂言，不同体，1解4言4句。	曲辞的后1解，杂言10句，不计入总解数	

① 《宋书》第 21 卷，第 621 页。邱琼荪先生称其为“虎头豹尾而蜂腰的结构”，王师昆吾《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》认为小字注出了问题，认为“‘朝游’八字为艳词，‘朝游’以上百十六字乃曲词，八字以下的七十二字为趋词”。（《汉唐音乐文化论集》，第 104 页）但这一认定与古所谓“艳在曲前，趋与乱在曲后”的说法相抵触，《乐府诗集》在谈到诸大曲情况时亦引《宋书·乐志》曰“其《罗敷》《何尝》《夏门》三曲，前有艳，后有趋”。故本文仍以原书记载为是。

② 《宋书》第 21 卷，第 621 ~ 622 页。

续表

大曲名	曲调名	辞作者、解数	艳	曲	趋	乱
为乐	满歌行	古词，四解		4解，每解杂言9句	曲辞的后1解，杂言14句，不计入总解数	
夏门	步出夏门行（一曰《陇西行》）	明帝词，二解	曲辞的前2解为艳，每解14句，皆为四、五杂言，不同体。计入总解数	1解，2句8字，不计入总解数	曲辞的后1解，四言18句，不计入总解数	
王者布大化	櫂歌行	明帝词，五解	曲辞的前5解，每解五言4句。计入总解数	同艳。即曲辞的前5解，每解五言4句。		
白头吟	与《櫂歌行》同调	古词，五解	一本云：词曰上有"紫罗咄咄奈何"，疑为"艳"	5解，每解五言4句或6句。		半解，五言（或为杂言）4句。在第五解末①

除表中所列八曲外，其余七曲皆没有关于"艳""趋""乱"等方面的标注。由此，我们似可得出以下几点意见：一、大曲皆以"行"体乐府之调作为演奏时的曲调（十五大曲全为瑟调），同一曲调，可以配合不同的曲目，如其中的"艳歌何尝行""步出夏门行""櫂歌行"等；二、并非所有的"大曲"都同时具备"艳""趋""乱"，甚至有的曲目（如本表之外的7曲）仅有大曲正体，而没有"艳""趋""乱"，有的有艳曲艳词、有趋曲无趋词，有的有艳无趋，也有的有趋而无艳，多数无"乱"（仅见《白头吟》一曲有"乱"）；三、有的大曲，艳曲曲辞是正曲曲辞的一部分，处在曲辞前部，一解至数解不等。也有的大曲，艳曲部分即是大曲曲辞的正体部分（如《何尝》，《艳歌何尝行》；《王者布大化》，《櫂歌

① 请参郭茂倩《乐府诗集》第41卷，第600、635页。

行》。这和整首大曲不分“艳”“趋”“乱”相比，也并不奇怪），而后有趋曲。个别大曲，艳曲曲辞篇幅较长，解数、字数较多，后边趋曲虽一解，但句数、字数也较多，正曲曲词却只有一解，两句八字，是为特例（《夏门》，《步出夏门行（一曰《陇西行》）》）①。“行”体乐府之于大曲情况，大略如此。

关于大曲产生的时代，有晋宋说，王国维、逯钦立、张庚等主此说；有汉说，邱琼荪、杨荫浏、张永鑫等主此说；曹魏说，王师昆吾先生主此说；汉魏说，吴敢主此说。② 综合《晋书·乐志》《宋书·乐志》等史书的记载看，其产生时间当在曹魏时期，汉时有不少街陌谣讴保留下来，曹魏时人进行仿作乐章，故得以延续。《宋书·乐志》所载15大曲，其作者除曹氏祖孙六（七）篇外，其余皆为古词。《晋书·乐志》载：“凡乐章古词存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》之属。”而所谓“古词”，即是对汉时“街陌讴谣”歌辞的简称。曹魏时，在这些所谓“古词”基础上再行加工改造，成为新乐。《宋书·乐志》云：“魏氏增损汉乐，以为一代之礼。”从史书、《乐府诗集》及王僧虔《技录》所谓《东门行》《折杨柳行》《西门行》《野田黄雀行》《棹歌行》“今不歌”的记载看，《宋书·乐志》所载十五大曲在曹魏以后曾相当流行使用应是可信的。③

关于这里所说的“大曲”与相和歌、清商三调间的关系，吴敢先生的理解应该是可信的。即虽然在《宋书·乐志》中将“大曲”与“但歌”“相和”“清商三调”“楚调”等并列，但这里的“相和”系单称。“相和”作为总称，“但歌”“相和”（单称）及“清商三调”“楚调”只是其不同发展阶段的不同形式。《唐书·乐志》云：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世并谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高

---

① 关于该曲结构，阎运利《〈乐府诗集〉“艳”考》结合不同书籍的载录情况，曾作讨论，“认为此首乐府歌诗留存至今的歌辞文本本身存在疑点，或是流传过程中诗句的遗漏，或是传抄中字词讹误，有待进一步考证”。《乐府学》第八辑，学苑出版社，2013，第240页。笔者以为，就歌辞而言，各种书籍记载略同，应该问题不大。关于文本个别字词出现的不同所易产生的疑惑，应以《宋书·乐志》的记载为主。

② 吴敢：《汉魏大曲叙考》，《徐州工程学院学报》2003年第3期，第10页。

③ 请参见吴敢《汉魏大曲叙考》，《徐州工程学院学报》2003年第3期，第11页。需注意的是，“歌”又分歌谣（徒歌）、相和歌、伴乐歌唱等。故而，这里，仍从王师昆吾先生之观点。

帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”故《乐府诗集》将大曲统列于“相和歌辞”名下。“相和”作为古歌的总领性，在古书中讲得很明确。《晋书・乐志》云：“相和，汉旧歌也。”《乐府古题要解》云：“乐府相和歌，并汉世街陌讴谣之词。”这些汉世街陌讴谣之词起初当即为“但歌”，其后，配以丝竹管弦，便有相和曲、相和调等说。故《乐府诗集》引《宋书・乐志》云：“相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。”引《晋书・乐志》曰：“凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》之属。”之后强调说：“其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。魏晋之世，相承用之。”①

从上文我们还注意到，汉鼓吹铙歌十八曲亦皆为“行”体乐府，史载，这些鼓吹铙歌或亦皆有“艳”辞。《宋书・乐志》小字注曰：“汉鼓吹铙歌十八篇，按《古今乐录》，皆声、辞、艳相杂，不复可分。”② 尽管如此，汉铙歌十八曲文辞篇幅也都比较短小，并没有什么长篇巨制。可见，不但大曲可以有“艳”，其他如汉铙歌十八曲乐府也有“艳”。至于何以称“艳”，而不是别的什么称呼，王师昆吾先生曾有论说，认为艳、趋、乱是吴楚歌曲的产物。“艳”来自楚歌；左思《吴都赋》云：“荆艳楚舞”，李善注：“艳，楚歌也。”“趋”来自吴歌；崔豹《古今注》云：“吴趋曲，吴人以歌其地也。”“乱”早见于楚辞，代表“卒章之节”（元陈澔《礼记集说》语）。③ 所以如此，当与汉、魏乐府的兴起，楚乃汉之发祥地，以及汉之统治者、上流社会乐楚声有至为密切的关系。就其在以后的发展及其在大曲中的应用，王师昆吾先生分析说：“这一特点似说明：大曲是在曹魏清商署中产生的。清商乐工采集汉代流行于中原的相和歌入唱，配合他们所熟稔的艳歌、趋曲、乱声，为求统一，奏入瑟调，遂成就了大曲。在大曲辞中，艳、趋、乱部分常常有名而无辞，或有辞而不分解，或分解而不计入歌辞解数，其原因应当在于：艳、趋、乱的歌辞仅是用来提

---

① 吴敢：《汉魏大曲叙考》，《徐州工程学院学报》2003 年第 3 期，第 10 页。《乐府诗集》第 26 卷，第 376 页。

② 《宋书》第 22 卷，第 666～667 页。

③ 王昆吾：《论〈宋书・乐志〉所载十五大曲》，《汉唐音乐文化论集》，第 106～107 页。《文选・左思〈吴都赋〉》：“幸乎馆娃之宫，张女乐而娱群臣。罗金石与丝竹，若钧天之下陈。登东歌，操南音。胤《阳阿》，咏《韎》《任》。荆艳楚舞，吴愉越吟。”李善注：“艳，楚歌也。”

示声曲的"[①]。从这些分析论述及其早期文献资料看，应是能够成立的。

但也有学者对作为早期大曲组成部分的"艳"是否由"楚歌"来担任，也即在这一点上它们是否为同一概念表示怀疑。今翻检《汉语大辞典》对"艳"的诠释，编纂者也是将它们分作两个义项处理的。其义项11释"艳"为楚地的歌谣，例句除上文所引左思《吴都赋》及注释外，还引用有南朝宋颜延之《车驾幸京口三月三日侍游曲阿后湖作诗》："《江南》进楚艳，《河激》献赵讴。"其义项12则释曰："唐代大曲的引子。"引证清方以智《通雅·乐曲》："王僧虔曰：'大曲有艳，有趋，有乱。艳在曲前，趋与乱在曲之后，亦犹《吴声》、《西曲》，前有和后有送也。'……智谓艳是引子。"[②] 稍稍留意，便不难发现，这种释读是不很严谨的，如后者释"艳"为"唐代大曲的引子"，那么，魏晋时期以及南朝诸多大曲中的"艳"该如何解释呢？唐代大曲这种结构的渊源情况如何？方以智这里说艳为"唐代大曲的引子"，引用的却是王僧虔有关大曲的说明文字，而王僧虔是南朝宋、齐时期的人，其关于"艳""趋""乱"的解释恰应是早期大曲的构成情况，这种构成又极似《吴声》《西曲》歌唱表演时前有和声、后有送声的框架形式。因而，这种表述实际上对我们前面的论述不但不相冲突，反而有几分间接证明的意味。

除王师昆吾先生上文所论外，"荆艳""吴趋"分别代指楚地、吴地歌舞乐曲的其他文献资料亦复不少。如嵇康《琴赋》有句曰："若乃华堂曲宴，密友近宾……进《南荆》，发《西秦》。"注："《南荆》即《荆艳》，楚舞也。古《妾薄命行》歌曰：齐讴楚舞纷纷。"[③] 再如，上引南朝宋颜延之"江南进荆艳，河激献赵讴"句，《永乐大典》引李善注引《吴都赋》"荆艳楚舞"句后，又引刘良语曰："江南地名荆，艳，楚歌；（赵讴），《河激中流》也。"[④] 第1054～1055页；《六臣注文选》，中华书局，1987，

---

① 王昆吾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，《汉唐音乐文化论集》，第107页。

② 罗竹风主编《汉语大词典》（缩印本）下卷，汉语大词典出版社，1997，第5880页。

③ 萧统：《文选》，中华书局，1986，第2册，第845页。

④ 《永乐大典》（精装十册）卷2271《六模》。中华书局，1986，第1册，第856页上栏。原文引刘良语标点作"江南地名荆艳，楚歌河激中流也"。该书刘良语前引《列女传》曰：赵津女娟者，赵河津吏之女也。初简子南击楚，将渡河，用楫者少一人，娟攘袂操楫，而请简子篙之，遂与渡中流，为简子发《河激》之歌，其辞曰……简子大悦，以为夫人。（亦请参见《列女传》卷6《辩通传》"赵津女娟"门）因歌唱者为"赵河津之女"娟，所以，疑刘良语有脱文，故今补"赵讴"二字。亦请参见《文选》卷22颜延年《车驾幸京口三月三日侍游曲阿后湖作》注，中华书局，1986，第3册，第414页上栏。

又，南朝梁裴子野《宋略》曾有句曰："会同飨觐，则以吴趋楚舞为妖妍。"[①]《通志二十略·乐略》中，《齐讴行》《吴趋曲》两条目下注曰："《齐讴》者，齐人之歌。《吴趋》者，吴人之舞……千载而下，欲为《齐讴》者，必本齐音，欲为《吴趋》者，必本吴调。"[②] 明王骥德《曲律》卷一曰："而今歌曲，但统为南、北：……《孺子》《接舆》《越人》《紫玉》，吴歈、楚艳，以及今之戏文，皆南音也。"[③] "吴趋"起初或为地名，故有"吴趋行""吴趋曲"等曲目名称。《吴郡志》卷二《风俗》："吴趋行。《乐府题解》云：'古乐府吴趋者，行经［径］趋市也。'《文选注》云：'趋，步也。此曲吴人歌其土风也。吴王阖闾起昌［阊］门，象阊阖，旧说吴人歌其地也。'晋陆机《吴趋行》曰：'楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴趋。吴趋自有始，请从阊门起……。'"[④] 就坊的具体位置，据《吴郡志》卷六载，在"乐桥西北""皋桥西"。[⑤]《吴郡志》卷五十："贺铸，字方回，本越人，后徙居吴之醋坊桥，作《吴趋曲》，甚能道吴中古今景物。"或由于吴趋乐舞之久远绵延、兴盛流行，故后人亦以"吴趋"代指吴地乐曲，甚而将"吴趋"之"趋"释同于"曲"。王謇《宋平江城坊考》卷二《西北隅》"吴趋坊"引卢熊《苏州府志》曰："古迹。趋，歌曲。陆士衡有《吴趋行》。绍定二年重立。"并加案语说："《吴地记》古坊名中著录。"《吴地记》乃唐陆广微撰著。明清以后，名人居于吴趋坊者亦多。[⑥] 这种诠释，与前引清人毛奇龄理解不同。笔者以为，就此关节，当以此等方志的释读为是。

在大曲结构中，前为"楚艳"，后为"吴趋"的状况，前引左思《吴

又，文中笔者之所以将"河激中流"用书名号标在一起，是考虑到理解上的连贯。古人已有将其典糅合使用的例子，如《魏陈思王鞞舞歌·精微篇》即有歌辞曰："简子南渡河，津吏废舟船。执法将加刑，女娟擁櫂前……妾愿以身代，至诚感苍天。国君高其义，其父用赦原。河激奏中流，简子知其贤。归娉为夫人，荣宠超后先。"《乐府诗集》第53卷，第774～775页。

① 《通典》第141卷，中华书局，1988，第4册，第3601页。

② 郑樵：《通志二十略》上册，第917页。

③ 王骥德：《曲律》卷1，陈多、叶长海《曲律注释》本，上海古籍出版社，2012，第25页。"吴歈"，宋范成大《吴郡志》卷2："吴歈，吴人歌也。"江苏古籍出版社，1999，第10页。

④ 范成大：《吴郡志》第2卷，江苏古籍出版社，1999，第9页。

⑤ 范成大：《吴郡志》第6卷，第72～73页。

⑥ 王謇：《宋平江城坊考》卷2，江苏古籍出版社，1986，第95页。

都赋》即是很好的说明，他如南朝宋谢灵运《彭城宫中直感岁暮诗》亦有句曰："楚艳起行戚，吴趋绝归欢。"[①] 唐独孤及《夜宴序》曾云：狂歌送酒，坐者皆和。吴趋数奏，云去日没。[②] 之所以南朝乐府中吴歌、楚声异常活跃，古人亦曾有所阐释。"豫章左克明《古乐府》载：晋马南渡，音乐散亡，仅存江南吴歌，荆、楚西声……盖吴音故统东南，而西曲则后之人概目为北音矣"[③]。这一现象的揭示，对我们对大曲乃至其他相关音乐文学结构形态及其衍变、功能变化等问题的细致探讨具有很大的启发意义。

① 见逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·宋诗卷二》中册，中华书局，1983，第1158页。

② 范成大：《吴郡志》卷16引，第225页。今按"吴趋数奏"，原作"吴趋敷奏"，据清董诰等编《全唐文》卷387独孤及《建丑月十五日虎邱山夜宴序》改，中华书局影印本，1983，第4册，第3932页上栏。

③ 王骥德：《曲律》第1卷，陈多、叶长海《曲律注释》本，第25页。

论汉晋歌诗的文人化路径*

曹胜高（西安，陕西师范大学文学院，710119）

摘　要： 汉魏文人诗的形成，得益于歌诗与乐府诗的滋养。两汉诗人通过拟骚，逐渐推动了骚歌的散化，促成了骚体诗的文人化；汉魏诗人通过对杂言、四言、五言等体式的模拟与改造，促使诗歌在句式、体式的突破；魏晋诗人在对乐府题材的重写中，踵事增华，完成了对文人诗艺术技巧的积淀。

关键词： 汉晋文人诗　拟骚　拟体　拟事题材

作者简介： 曹胜高，男，1973 年生，河南洛阳人。现为陕西师范大学文学院教授、博士生导师，主要从事中国古代文学与文化研究。

我们习惯认为魏晋是中国诗歌成型的关键时期，在文学史的叙述中，至魏晋便以诗歌的描述为主。但这一断限，遮蔽了建安诗歌形成的诗体背景，即建安诗歌的春意盎然，得益于两汉诗歌近四百年实践的积累。在这其中，传统的歌诗如何通过内在调整，寻求到新的突破？汉晋期间的诗人如何通过对诗歌样式、题材和情感的探索，完成了诗歌文人化的转型？讨论这些问题，可以从较长的历史时段来审视中国诗歌的演进过程，勾勒出汉代诗歌内在的演化理路和诗学积淀，对建安诗歌的孕育之功、对魏晋诗歌的启动之力。本文试论之。

---

* 本文为国家社科基金项目“秦汉国家建构与中国文学格局之初成”（12BZW059）及教育部人文社科青年基金项目“国家建构与两汉文学格局的形成”（12YJC751005）阶段性成果。

一　骚体歌诗的内在突破

西汉诗歌的形式演进，是在歌诗系统中寻求内在的突破，因为在此期间流行的歌诗，首先要求合乐。如果我们将歌诗的形式变化归结为音乐形式的变动，就可以清楚地看出这种变化非常缓慢，这是因为古代音乐形式和技巧的变动要远远慢于现代，倘若还要寻求诗句与之相配，这种两相适应的协律之事，要远远逊于音乐或诗句单项的变动。[①] 周秦歌诗的基本样式，是以《诗经》为代表的四言诗和以《楚辞》为代表的骚体诗，两汉歌诗的发展，正是在对这两个歌诗传统的接受中寻求新的突破。

从接受史的角度来看，西汉歌诗是以骚体为起点的。一是因为汉王之封，源出楚之义帝，此乃汉立国的合法性来源。[②] 二是刘邦及其重臣，多来自楚地，对乡音有着天生的熟谙，故刘、项之歌，常常脱口而出便是骚声。如项羽的《垓下歌》的“力拔山兮气盖世。时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何！虞兮虞兮奈若何！”采用句式为前三，后三，中间以“兮”相属。刘邦的《大风歌》亦如此：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡。安得猛士兮守四方！”与《垓下歌》首句相似，皆为三三节奏，结句则为四三节奏。

这两首诗歌被历史学家放大，是因为他们背后有着深广的本事；而被文学史家强化，则在于其代表着汉初骚体歌的基本形式：即三三节奏的骚体句式为主，辅以四三节奏错综，使得歌诗在基本整齐之中，带有若干的变动。此后汉王室成员中的骚体诗，基本在这一模式中徘徊。如刘彻的《秋风辞》：“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波。箫鼓鸣兮发棹歌，欢乐极兮哀情多。少壮几时兮奈老何！”[③] 按照《汉武故事》的说法：“上行幸河东，祠后土，顾视帝京，欣然中流，与群臣饮燕，上欢甚，乃自作

---

① 《汉书·礼乐志》言：“武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴……”《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1045页。方得十九章之歌，可知歌诗的生产之缓慢，在于需要诗乐相配以协律。即便是不再协律，五言诗、七言诗形式固定后，后世亦再难突破。

② 曹胜高：《义兵论与秦汉军争的合法性阐释》，《古代文明》2014年第2期。

③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗》卷一，中华书局，1983，第94页。

《秋风辞》。"[①] 显然与刘邦做《大风歌》类似，以表达俯仰宇宙、君临天下的得意之情。其结句采用四三节奏，与《垓下歌》《大风歌》相似，是其感情的最深处抒写，颇类骚体之乱辞，是为全诗之最高音。

以此为视角，我们便可以理出西汉骚体歌诗的基本线索：一是以三三节奏为王室歌诗的基本样式，如汉武帝的《天马歌》《西极天马歌》，枚乘《七发》所载之歌，司马相如《美人赋》所载之歌，东汉班固《两都赋》所附的《宝鼎诗》《白雉诗》以及《灵芝歌》《嘉禾歌》，张衡《舞赋》所载之歌，唐姬《起舞歌》等，全用三三节奏系以"兮"字。这种三三节奏，若去掉"兮"字，可以看作三言诗，如《安世房中歌》中"安其所"一章，《郊祀歌十九章》中的《练时日》《华晔晔》《五神》《朝陇首》《象载舆》《赤蛟》，以及广川王刘去《为望卿作》《为修成作》等皆采用整齐的三言句式。

二是在三三节奏中寻求变动，如汉武帝的《瓠子歌》其一中有"瓠子决兮将奈何，浩浩洋洋兮虑殚为河。殚为河兮地不得宁，功无已时兮吾山平……我谓河伯兮何不仁，泛滥不止兮愁吾人"。[②] 杂有四四、三四、四三节奏，打破了主体上的三三节奏，其内容恰恰是作者忧虑情绪的强化。其二中的"薪不属兮卫人罪，烧萧条兮噫乎何以御水"一句，更是歌唱的最强音，文字记录者直接将武帝的感叹词"噫乎"与"兮"记录下来，可以想见元封二年（前 109 年）汉武帝面对瓠子口决堤时的忧虑。

文学史家的兴趣，常常是关注于文学演进中的创新之处。两汉骚歌的最大变动，便是对三三节奏的全面突破。如武帝元狩年间，远嫁乌孙的细君公主所作的《悲愁歌》，全部采用四三节奏："吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王。穹庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡。"[③] 相对于三三节奏的舒缓，四三节奏采用在一句之中的错综，使得诗句更增加叹惋之美，更易于表达强烈的情感。

值得注意的是，这些突破主要来自于汉王室子弟激烈的情感体验，从而使得骚歌彻底打破了传统体制。惠帝元年赵王友所作的《幽歌》："诸吕用事兮刘氏微，迫胁王侯兮强授我妃……于嗟不可悔兮宁早自贼，为王饿

---

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗》卷一，第 94 页。

② 逮钦立校《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗》卷一，第 94 页。

③ 《汉书·西域传》第 96 卷，中华书局，1962，第 3903 页。

死兮谁者怜之，吕氏绝理兮托天报仇。”[①] 除首句用三三节奏外，其余则用四四节奏，表明自己被囚禁饿死之前的怒不可遏。其中“于嗟不可悔兮”句，将两个语气词保留，也是其情绪表达的最高音。这一变化的形成，在于习惯了三三节奏的旋律的作者，在利用骚歌表达面对死亡之前的郁闷，不自觉地采用熟谙的旋律，来表达情绪的怒不可遏。

与之经历相类似的燕王刘旦，因政变失败而被赐死之前与华容夫人有着对唱，其《归空城歌》为：“归空城兮狗不吠，鸡不鸣，横术何广广兮固知国中之无人。”《汉书》所记中二句时无“兮”字，但我们仍可以看出，此歌体源自于三三节奏，其结尾一句直接采用散句，表达他们属下无事而自己壮志难酬的忧懑，最后一句读来几乎不能合乐章，更可见出作者的情绪变动。与他对唱的《华容夫人歌》也采用骚体形式：“发纷纷兮置渠，骨籍籍兮亡居。母求死子兮妻求死夫。裴回两渠间兮君子独安居。”两人在最后的晚宴上的死别之歌，班固载为“王自歌……华容夫人起舞”云云，[②] 实乃脱口而出的但歌，没有音乐伴奏，乃夫妇脱口之辞，原本采用汉王室歌诗常用的三三节奏，歌辞的最高潮，完全由着情绪的激动脱口而出，曾令“坐者皆泣”，[③] 体现出这两首骚歌的动人力量。广陵王刘胥在被赐死之前亦如此：

> 置酒显阳殿，召太子霸及子女董訾、胡生等夜饮，使所幸八子郭昭君、家人子赵左君等鼓瑟歌舞。王自歌曰：“欲久生兮无终，长不乐兮安穷！奉天期兮不得须臾，千里马兮驻待路。黄泉下兮幽深，人生要死，何为苦心！何用为乐心所喜，出入无悰为乐亟。蒿里召兮郭门阅，死不得取代庸，身自逝。”左右悉更涕泣奏酒。至鸡鸣时罢……即以绶自绞死。[④]

刘胥因为祝诅汉宣帝而被控以大逆不道赐死，其自杀前的“自歌”，乃本无旋律，而由作者脱口唱出。这与《郊祀歌》《房中曲》配以乐器、有固定旋律不同，这类曲子可以视为有辞而无伴奏的但歌，其所用节奏随意，且感情常常不可抑制，很容易打破传统骚歌的形制，成为两汉间人表

① 《汉书·高五王传》第38卷，第1989页。
② 《汉书·武五子传》第63卷，第2757页。
③ 《汉书·武五子传》第63卷，第2757页。
④ 《汉书·武五子传》第63卷，第2762页。

达激烈情感的首选。《汉书·苏武传》记载李陵置酒送苏武归国，知道一别长绝，“因起舞而歌，……泣下数行，遂与武决”，其歌辞为：“径万里兮度沙漠。为君将兮奋匈奴。路穷绝兮矢刃摧。士众灭兮名已颓。老母已死，虽欲报恩将安归。”[①] 也是采用三三句式，但在结尾处，一如上引诸绝命歌，不再固守规格，而是由着情感宣泄，直接采用杂言句式。

三三节奏的骚歌，是汉王室郊祀歌、房中歌的组成部分，必然有与之相配的音乐形式，而作为王室成员自然熟知其旋律，成为汉朝基本的歌诗形式。如果我们将前引的诸多骚歌，省写“兮”字，整齐者可以视为三言诗，而错综者则可以视为杂言诗。[②]《郊祀歌》《房中歌》尚且可以省写，则汉乐府所载诸多歌辞，有许多保留有从骚歌演化过来的痕迹，完全可以视为省写“兮”字的骚歌。如《上之回》：“上之回，所中益。夏将至，行将北。以承甘泉宫，寒暑德。游石关，望诸国。月支臣，匈奴服。令从百官疾驱驰，千秋万岁乐无极。”若一句之间以“兮”字相系，则增一唱三叹之美，远比省却后的散乱更胜。西汉乐府如《思悲翁》《巫山高》《将进酒》《圣人出》《远如期》等三言诗，也都两句相关，带有明显的从骚歌演化而出的痕迹。即便是杂言诗如《艾如张》《战城南》《君马黄》《平陵东》《陌上桑》（今有人，山之阿）及《出西门》《东门行》《古歌》（上金殿）等，亦保留有三三节奏的句式，可以视为骚歌的散化。

骚歌体制的消解，使得两汉文人在此基础上可以进行随意改造，如西汉息夫躬的《绝命辞》，杂用四三、三二、三三节奏的骚体形式，表达自己的性命之忧，篇幅较长，显然不是作为歌辞来创作。东汉梁鸿的《适吴诗》采用三二节奏的骚体，之所以不再如《五噫歌》那样称名，显然在于强调此诗不再追求可歌。正因为如此，《后汉书》言其东游，“思恢作诗”：“鸟嘤嘤兮友之期，念高子兮仆怀思，想念恢兮爰集兹”[③]，虽用三三节奏的骚歌句式，却不再为歌，即不再追求诗的可歌。

文人诗与乐府诗的区别，就创作意图而言，在与文人诗不再追求诗与乐相配，也就是在创作构思阶段不再将可歌视为写作的首选，从而使得骚体诗可以脱离音乐，成为一种独具意味的形式，如张衡既有《同声歌》，

---

① 《汉书·李广苏建传》第54卷，第2459页。

② 参见王德华《骚体“兮”字表征作用及限度：兼论唐前骚体兼融（容）多变的句式特征》，《浙江大学学报》2008年第5期。

③ 《后汉书·逸民列传》第83卷，中华书局，1965，第2768页。

又有《怨诗》，表示自觉对歌、诗的区分。[①] 尤其是其采用三三节奏开篇的《四愁诗》，尽管保留有骚歌的痕迹，但却不再追求诗的可歌性，呈现出向七言文人诗进化的痕迹。[②] 诗、歌在东汉文人创作中的分野，可以看作文人诗兴起的一个路径。

二 拟体与汉魏文人诗的样式探索

讨论汉魏文人诗的发展，一要看此时诗歌所基于的诗学积淀，这是其发展的根基；二要看此时诗人如何利用此前的资源，寻求体式的创新。我们当然可以大而化之地认为他们是继承了《诗经》《楚辞》所开创的民歌传统，并吸收了汉赋的铺陈手法和不歌而诵的传播手段，创作出了文人诗。[③] 但我们还可以更加细致地分析，汉魏文人是如何从可以孕育出无限可能的前代诗体中，寻找到其继续前行的道路，并经过对其模拟和创新，使得诗独立于辞赋、并立于歌诗的新的样式呢？

文人诗的形成，是在对前代诗体的继承、比较和改造中完成的。周秦的四言诗、两汉乐府诗以及汉末的文人诗，作为前代诗歌实践的产物和诗歌创作的基本路径，是魏晋文人在接受教育过程中直接承接而来的资源，也是他们探寻新的诗体的基础，魏晋文人诗的形成，便是从模拟前代诗体开始的。

拟乐府是诗歌文人化的主要途径。萧涤非曾言："乐府之构成，有两种要素：一为声调，一即歌辞。故其构成之门迳，亦大致有二：（一）先有声调，因而造歌以实之者。（二）先有歌辞，因而制调以被之者。"[④] 此乃汉乐府形成的基本模式，而在汉晋期间，文人乐府的发展，不是以"造歌实之"的模式出现的，而是以摒弃音乐形式而改造旧歌的模式发展而来的。

曹操对音律的精通，使得他的诗歌相当多一部分可以视为歌诗。《三

---

① 参见赵敏俐《歌诗与诵诗：汉代诗歌的文体流变及功能分化》，《首都师范大学学报》2007 年第 6 期。

② 郭建勋：《论楚辞孕育七言诗的独特条件及衍生过程》，《中州学刊》2002 年第 5 期。

③ 曹胜高：《赋法流播与汉魏文人诗的兴起》，《中国诗歌研究》第 3 辑，中华书局，2005，第 297 ~ 305 页。

④ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第 201 页。

国志·魏志·武帝纪》言："（太祖）登高必赋，及造新诗，被之管弦，皆成乐章。"其以丞相监国，有条件对乐府诗从内容到形式进行改造。故曹植言其"既总庶政，兼览儒林，躬著雅颂，被之瑟琴"，[①] 能够亲自参与到对乐府诗的改造之中。既有音乐素养，又有丞相之重，故曹操对汉乐府的改造，更多是一种又破又立的革新。如汉乐府瑟调曲名《善哉行》，本为四言，古辞首句为"来日大难，口燥唇干"，曹操撰四言《善哉行》，则以"古公亶甫，积德垂仁"开篇，咏史言志，将其改造为咏史诗，是为继承。而五言《善哉行》"自惜身薄祜"与"朝日乐相乐"两篇，则以言志开始，以抒情结尾，是为创新，尤其是前者结尾为"我愿何时随，此叹亦难处。今我将何照于光耀，释衔不如雨"，后者结尾为"比翼翔云汉，罗者安所羁？冲静得自然，荣华何足为！"可见其所做的乐府诗并不局限于某一格式，而更自由变动。与此对应的是，曹丕和曹睿所作的《善哉行》，仍固守传统的四言，篇幅有所增加，但仍囿于传统的体式，却没有曹操敢于打破传统的勇气。

以曹操为开端，汉魏乐府诗进入一个新的阶段：一是传统的可歌的乐府诗可以重新改造，使之成为新的样式，依然在音乐文学的轨道内进行，即尽管体式有所调整，但与乐府旧题相配的音乐依然存在。如曹丕、曹植、曹睿等人所采用的乐府旧题，多数是曹操常采用的，如《短歌行》《善哉行》《薤露行》等，但在内容的开拓和诗意的挖掘方面，他们更善于表达复杂的情感，加之句式的增多和语言的更为细腻，使得对乐府的改造又前进了一大步。二是传统失去旋律的乐府诗，可以依照旧体进行重新加工，成为新的诗体样式。如曹丕对于《陌上桑》的改造，便是利用乐府旧题所进行的探索。五言的《陌上桑》（日出东南隅）以其高度的表现力，成为汉乐府民歌的标尺。但曹丕却将之改为杂言句式，用以表述士卒远戍的无奈：

> 弃故乡，离室宅，远从军旅万里客。披荆棘，求阡陌，侧足独窘步。路局笮，虎豹嗥动，鸡惊禽失，群鸣相索。登南山，奈何蹈磐石，树木丛生郁差错。寝蒿草，荫松柏，涕泣雨面沾枕席。伴旅单，

---

① 曹植：《武帝诔》，欧阳询《艺文类聚》卷13《帝王部三·魏武帝》，上海古籍出版社，1965，第242页。

稍稍日零落，惆怅窃自怜，相痛惜。[①]

其中所采用的三三七句式，是民间歌诗常用的句式，荀子《成相篇》便是采用这种结构，两汉歌诗亦多有采用。曹丕以三三七句式为样板，却从中求变，采用三三五、三四四、三五七、三五五三等句式的交错使用，通过新的节奏变化，形成耳目一新的声情，融合着沉痛而艰辛的情绪，更显出顿挫之感。

这种自觉地改造，在曹睿的乐府诗创作中得到了延续。其《短歌行》以赋法咏燕，改变了曹操《短歌行》抒情言志的传统，而且缩短了形制，使之更加符合"短歌"的特点。如果说曹操对《短歌行》的改造，是将之扩编为三十二句，用来反复抒写个人的求贤若渴的理想；那么曹睿的《短歌行》，则一反乃祖、乃父的习惯，使之回归到短歌的传统。由此可见，曹魏对乐府的改造和使用，是极为自由的，并不受传统格式的制约。

这种自由的改造，使得曹操之后的乐府诗作，开始脱离音乐而采用诵读之法，彻底放弃了诗对乐的依赖，使得诗体一下子灵活自由。尽管时人对这种变革并不一定认同，刘勰就记载说："子建士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管，俗称乖调，盖未思也。"[②] 但从文学史的意义来看，这种改变正是诗歌得以独立的前提。如果音乐形式存在的话，无论如何换辞，诗句必须符合这一音乐所固定的长度、句式和节奏。而一旦诗歌摈弃了和乐的传统，诗歌可以自由地在四言、五言、七言、杂言之间转换，或长或短，没有任何外在的拘束，为魏晋文人诗创作提供了足够大的空间。

魏晋四言诗的复兴，也是文人对传统诗体探索的副产品。这一时期四言诗的大量出现，既得益于此时对新诗体的探索，四言被重新重视，钟惺曾言："四言至此，出脱《三百篇》殆尽。"[③] 言此时直接绍续前武；又得益于四言作为被经学确定为典范的正体，挚虞便言："夫诗虽以情志为本，而以成声为节。然则雅音之韵，四言为正，其余虽备曲折之体，而非音之正也。"[④] 受这种观念的影响，拟四言诗便成为汉魏文人诗的一个重要体

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》卷四，第395页。

② 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》第2卷，人民文学出版社，1958，第103页。

③ 钟惺、谭元春辑《古诗归》卷7《魏·武帝》，《续修四库全书·集部·总集类》，上海古籍出版社，2002，第424页。

④ 挚虞：《文章流别论》，刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》卷10《序志》，人民文学出版社，1958，第740页。

式，西汉韦孟《讽谏诗》《在邹诗》，韦玄成《自劾诗》《戒子孙诗》，东汉班固《明堂诗》《辟雍诗》《灵台诗》，傅毅《迪志诗》，张衡《怨诗》，朱穆《与刘伯宗绝交诗》，桓麟《答客诗》，秦嘉《述婚诗》，蔡邕《答对元式诗》《答卜元嗣诗》和仲长统《见志诗》等，皆以四言为体，且标明为“诗”，相对于追求合乐的四言之“歌”，这些采用诵读为特征的四言诗是以《诗经》为典范而创作的文人诗。

曹魏延续了两汉文人的四言诗传统，习惯性地用四言言志。如王粲的《赠才子笃诗》、繁钦的《赠梅公明诗》与《远戍劝戒诗》、邯郸淳的《赠吴处玄诗》、焦先的《祝血诗》，以及曹植的《责躬篇》《应诏篇》等。这些诗作，一出于颂，用于润色鸿业，如曹植的《正会诗》歌颂元旦朝会、裴秀的《大蜡诗》写腊祭等，与郊庙歌诗一脉相承。二出于雅，用于铭记警戒，如曹植的《矫志诗》提醒自己要善于报国、《闲情诗》警诫自己防止女色。三出于风，多见于相互报疏赠答，如曹植的《责躬》与《应诏》、阮籍的《四言赠兄秀才入军诗》十八首，阮侃的《答嵇康诗》两首、郭遐叔的《赠嵇康诗》两首等，延续着四言诗典正丽雅的传统。

值得注意的是，正始年间，四言诗开始打破言志传统，被阮籍、嵇康大量用于咏怀。何焯认为：“四言不为《风》《雅》所羁，直写胸中语，此叔夜所以高于潘、陆也。”① 阮籍有四言《咏怀诗》十三首，直陈己志，以意立题，嵇康有《诗》《幽愤诗》《四言诗》十一首等，语言清峻，将个人才性情趣植入四言诗，使之不再固守经学的雍容。沈德潜言为：“叔夜四言，时多俊语。不模仿三百篇，允为晋人先声。”② 正是看到了其对经学风度的突破，而这恰是魏晋四言诗文人化的体现。

魏晋文人对两汉文人诗的模仿，也是其创作模式之一。阮瑀仿班固的《咏史诗》作《咏史诗》二首，亦是按照历史的事件来写的。傅玄的拟作，有拟“古诗十九首”中的《青青河畔草》《明月篇》，拟蔡邕的《饮马长城窟行》、拟曹植的《美女篇》、拟张衡的《四愁诗》《拟马防诗》等。而陆机直接拟古诗十九首，传世十三首，甚至直接题名为《拟西北有高楼》之类，以显示其后来居新。

直接拟作前代文人诗的情况，是中国诗歌在积累中前行的必不可少的

---

① 何焯《文选评》评《幽愤诗》语，引自戴明扬校注《嵇康集校注》，人民文学出版社，1962，第 34 页。

② 沈德潜选《古诗源》，中华书局，1963，第 141 页。

一个阶段，其可以使得诗体后出转精，在句式、技巧和声情上能够不断完善，寻找到某一诗体的最佳表现力。从班固的《咏史》的叙而感叹，质木无文；到王粲《咏史》的夹叙夹议，情真意切；再到阮瑀《咏史》两首以史事寄托情怀；至于左思的《咏史》以古观今，错综史事，连类比喻，咏史诗在不断完善中，寻找到了最为完善的表达模式，从而进入文学史的视野，成为具有典范意义的诗体。如此我们来观察，就会发现张载的《拟四愁诗》，是对张衡《四愁诗》的延续，而庾信《拟咏怀》，也对阮籍《咏怀》的出新，文学史的每一步前行，都是在对前代的模仿与学习中后来居上。

从中国诗歌史来看，魏晋是中国诗歌的积淀期，也是中国诗歌的储备期。先秦两汉所积淀下来无穷的文学题材，尚没有在诗歌领域被完全消化；所积攒下来的诗歌样式，也还需要继续整合。无论是对题材进行消化，还是对体裁进行组合，需要一个时代的诗人们不断去尝试、去比对、去融通，以寻求到题材与样式的完美契合。这样，经过长时间的实践，就会形成一个时代共识，主动或者被动放弃那些与新题材不相适应的新诗体，如三言体、六言体；逐渐淡化一些与时代风尚不相契合的旧样式，如四言、骚体等；[①] 采用更容易与时人心性相同、情趣相近、格调相应的新诗体，如五言、七言等，最终推动诗歌成为一代之文学。

三　拟事与魏晋文人诗的踵事增华

从文学的生产规律来看，中国诗歌的衍生，其内在的驱动力，是形式和内容的相互促进。诗歌形式的不断变动，可以使得某些永恒的主题可以焕发生机，比如《诗经》、楚骚、杂言、五言、七言以及词、曲中的爱情、游仙、宦游、咏物等，虽然内容相仿，却因形式之不同而风情各异。而对某些传统主题、场景、情感和故事的不断孳乳，则成为提升诗歌力的基本方式。在这其中，拟事便是拓展诗歌表现视域，提升诗歌表现力的一种基本路径。

拟事，是指在诗歌创作中，采用前代诗歌中的主题、内容、典故而创

① 葛晓音：《论汉魏三言体的发展及其与七言的关系》，《上海大学学报》2006 年第 3 期；《先唐杂言诗的节奏特征和发展趋向：兼论六言和杂言的关系》，《文学遗产》2008 年第 3 期；《汉魏两晋四言诗的新变和体式的重构》，《北京大学学报》2006 年第 5 期等。

作的新诗。在魏晋时期，由于文人生活的稳定和社会阶层的固化，黄初至于元康的诗人，不再像建安诗人那样，阅历丰富，情感波动。在相对稳定的生活环境中，如建安七子那样有颠沛流离的见闻和朝不虑夕的忧患者少，如阮籍和嵇康那样经历痛苦情感体验者寡，诗歌创作的动力更多是唱和、应制，这种创作环境下的诗人要出新，常常会寻求在形式上的突破，以技巧的出新、构思的巧妙和形式的独特显示诗才。即便如此，他们仍需要再寻找到合适的题材，来充实形式。当现实不能为他们提供足够新鲜的主题时，他们便只好回到书本之中，从前代诗歌的题材中寻求灵感，对前代诗文中的故事、场景和人物进行再塑造，通过拟事来拓展诗歌的表现力。[①]

秋胡戏妻，作为汉代一个著名的故事，成为魏晋诗人感兴趣的诗歌主题。刘向《列女传》述其故事："洁妇者，鲁秋胡子妻也。既纳之五日，去而官于陈，五年乃归。未至家，见路旁妇人采桑，秋胡子悦之，……至家奉金遗母，使人唤妇至，乃向采桑者也，秋胡子惭……（妇）遂去而东走，投河而死。"刘向颂曰："秋胡西仕，五年乃归，遇妻不识，心有淫思，妻执无二，归而相知，耻夫无义，遂东赴河。"后《西京杂记》卷六亦载其事。汉乐府或有吟此事者，曹操以旧题而作《秋胡行》二首，言游仙之事；曹丕《秋胡行》二首，一歌魏德，一咏情志。曹植的《秋胡行》二首，言与佳人相期之感全，言"大魏承天玑"者残。曹氏父子所言皆与秋胡事无关，是"以旧题填新辞，其不取秋胡事者同"，[②] 此后嵇康的《代秋胡歌诗》七章亦为拟乐府旧体而言生死祸福无常、养生安神、游仙太虚之事，与秋胡事无关。

至傅玄所作的四言《秋胡行》，则重述秋胡之事："秋胡子，娶妇三日，会行仕宦。既享显爵，保兹德音，以禄颐亲，韫此黄金。睹一好妇，采桑路旁。遂下黄金，诱以逢卿。玉磨逾洁，兰动弥馨。源流洁清，水无浊波。奈何秋胡，中道怀邪。美此节妇，高行巍峨。哀哉可愍，自投长河。"[③] 采用四言的形式重写，远比刘向的颂词雍容典雅。其五言《秋胡

① 梅家玲《汉魏六朝文学新论：拟代与赠答篇》结合谢灵运《拟魏太子邺中集诗八首并序》和汉晋诗歌中的"思妇文本"，讨论了汉晋诗赋中的拟作、代言现象，对其社会成因和美学特质。北京大学出版社，2004，第1～97页。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》卷四，第390页。

③ 《乐府诗集》第36卷，中华书局，1979，第530页。

行》,《玉台新咏》作"和班氏诗",若是,则班固曾咏秋胡事,今不存,然却可推知其写法当类咏缇萦事。傅玄此诗,采用夹叙夹感的手法,不仅还原了秋胡戏妻的过程,而且在其中增加许多抒情性的笔触,如"忧来犹四海,易感难可防。人言生日短,愁者苦夜长";也有更加精致的偶对句式,如"攘腕采柔桑,素手寻繁枝","负心岂不惭,永誓非所望"等,结尾以"清浊必异源,凫凤不并翔。引身赴长流,果哉洁妇肠。彼夫既不淑,此妇亦太刚"的议论结束。这种对前代诗歌题材的再拟写,使得作者可以充分调动形式要素,对故事的叙述策略、结构章法、修辞技巧和语言声情进行细化、深化和美化。细化,便是按照诗歌的叙述手段,弱化故事流程中的叙事性语言,而是采用诗的笔触进行更加细腻的内心刻画,使之更具体;深化,则是依托诗的想象机制,对故事中最动人的关节深入勾勒,使之不再如《列女传》般地客观评叙,使之更动情;美化,便是调动诗的修辞技巧,综合采用对偶、押韵、比喻、象征等手法,使得叙述流程中充满内在的张力,给读者以审美愉悦,使之更隽永。

我们还可以从罗敷的故事来看西晋诗人是如何在拟事之中提升诗歌的表现力。崔豹《古今注》言其本事为:"邯郸女子姓秦名罗敷,为邑人千乘王仁妻,仁后为赵王家令,罗敷出采桑于陌上,赵王见而悦之,因饮酒欲夺之,罗敷乃弹筝作《陌上之歌》以自明焉。"此或为"罗敷诗"的本事。在汉乐府民歌《陌上桑》(又名《艳歌罗敷行》)中,已经演化为罗敷拒绝太守的调戏,且结尾是更适合下层民众口味的罗敷夸夫,使得太守知难而退,已经从现实故事转变为带有想象空间和情感书写的诗歌题材,与崔豹的叙述相比,《陌上桑》的叙述更富于文学色彩,并成为汉乐府的代表作。

而傅玄汉乐府民歌基础上的改造,相对于汉乐府更接近于大众化的色彩,其重新创作的《艳歌行》,则按照文人的视角,对罗敷故事进行了再创作。虽然其开篇前三句仍然保留着《陌上桑》的原句,但在第四句便改为"自字为罗敷",一个"字"字便将罗敷的身份由平民女子改变为贵族女子。随后"一顾倾朝市,再顾国为虚"一句,则直接出自李延年的"一顾倾人城,再顾倾人国",[1] 相对于原句,显得典雅有余而灵动不足。之后傅玄则写道:

---

① 李延年:《北方有佳人》,《汉书·外戚传》卷97,中华书局,1962,第3951页。

问女居安在？堂在城南居。青楼临大巷，幽门结重枢。使君自南来，驷马立踟蹰。遣吏谢贤女：岂可同行车？斯女长跪对：使君言何殊？使君自有妇，贱妾有鄙夫。天地正厥位，愿君改其图。①

傅玄对罗敷的刻画，显然更接近于故事的本事，即罗敷为汉朝中层官员之妇，② 居住于高堂幽门之内。其与使君对答之辞，显然更符合臣下之妻对上司的应答，且不卑不亢之拒绝，有理有据，更接近于崔豹所写的本事。在此基础上，陆机进一步踵事增华而做的《日出东南隅行》，直接塑造了一批优雅艳丽的贵族女子：

扶桑升朝晖，照此高台端。高台多妖丽，濬房出清颜。淑貌耀皎日，惠心清且闲。美目扬玉泽，峨眉象翠翰。鲜肤一何润，秀色若可餐。窈窕多容仪，婉媚巧笑言。暮春春服成，粲粲绮与纨。金雀垂藻翘，琼珮结瑶璠。方驾扬清尘，濯足洛水澜。蔼蔼风云会，佳人一何繁……③

陆机几乎消解了陌上桑的故事，而将笔触直接集中在汉乐府《陌上桑》、傅玄《艳歌行》中所留白外貌描写，采用赋法，对美丽女子的肌肤、衣着、形体、歌舞等进行精致的刻画，充分展现了他“才高词赡，举体华美”的追求。④

我们当然直觉地认为傅玄、陆机的改写，相对于汉乐府《陌上桑》的顾盼自如摇曳生姿，有胶柱之感。从文学欣赏的角度来说，这种云泥之别，会让我们对傅作弃之如敝履；但如果从文学史的角度来审视中国诗歌的进化过程，我们就不能不对这种出力不讨好的创作动因进行思考：那就是中国诗歌的文人化，不是文人成为诗歌创作的主流，而应该视为按照文人情趣进行诗歌创作，即诗歌只有成为文人抒情达意的重要载体时，文人才会倾注心力对诗歌进行全面的整理和加工。魏晋之前的歌诗，因为要合着音乐演唱，文人不得不屈从于乐师；即使个别诗人作有不错的文人诗，

① 《乐府诗集》第28卷，第417页。

② 按：汉制，仅太子置家令、丞，秩八百石。但实际各诸侯王皆置有中尉、丞、郎等管理诸侯王之事务，民间或统称“家令”云云，秩或稍逊于太子家令，然已属汉之中层官员。

③ 《乐府诗集》第28卷，第419页。

④ 钟嵘著，陈延杰注《诗品注》，人民文学出版社，1958，第16页。

亦不过是灵光一现。正是魏晋诗人这样大量地、持续地、自觉地对按照文人的审美感知对诗歌进行探索，才使得诗歌不再作为歌曲的组成，也不再作为辞赋的附庸，而成为文人抒情言志的载体。在这其中，魏晋文人按照自己对生活的理解、对现实的思考、对情感的体验，采用文人能够接受的诗歌样式、叙述策略、接受习惯、审美情趣，对诗歌进行必要的改造，使之更符合文人的生活品位，才使得诗歌从田陌走向案头，成长为区别于民歌、歌诗的文人诗。

我们阅读魏晋诗歌，不得不佩服大量诗人的这种尝试，使得文人诗逐渐从乐府中脱离出来，形成了新的表达模式。他们甚至从辞赋中寻求题材，将其中的故事、典故进行改写。如淮南小山的《招隐士》，便成为魏晋招隐诗的母体。张华作《招隐诗》二首，感慨隐士的“雄才屈不伸”，尚存凝滞之气；陆机三首《招隐诗》既有对“富贵苟难图，税驾从所欲”的彷徨，也有对“嘉卉献时服，灵术进朝餐”的羡慕，渐开境界；左思的《招隐诗》二首，便能舒展自如，其中“非必丝与竹，山水有清音。何事待啸歌，灌木自悲吟”“弱叶栖霜雪，飞荣流余津。爵服无常玩，好恶有屈伸”等句，已经物我双观，情景交融，在同一题材的反复改写中，推陈出新。

如此来审视魏晋诗歌，我们总能发现其中有诸多脱胎未尽、草创未成的诗作，既不如汉诗质朴，又不及唐诗流丽，甚至不如南朝诗歌的华美，但只要我们站在文学史立场上，就不得不感激魏晋诗人为推动诗歌文人化而进行的艰难尝试。例如束皙作《补亡诗》六首，对《诗经》中有目无辞的《南陔》《白华》《华束》《崇丘》《由仪》等进行补全，他自己可能也知道这是狗尾续貂，但我们也可以视为采用拟事的手法，在努力拓展诗歌的表现领域。正是这类看似无聊、无用、无益的探索，使得中国诗歌走出了周秦时期的自发草创，在魏晋时期走向自觉。尽管这种尝试很多时候是失败的，使得这一时期的脍炙人口的好诗，远远少于两汉诗歌中的天籁之音，也少于唐宋诗词中的精工之作，但失败的尝试，恰恰否定了诗歌发展的其他可能，避免后世重走那样的弯路，并在此过程中寻求到了诗歌最为关键的表现要素，如形体、粘对、声律、节奏等等，使得中国诗歌能够在十字街头找到合适的路口。

试论李商隐乐府诗创作之得失

马　婧（北京，中华书局，100073）

摘　要： 李商隐的乐府创作优劣参半，但均具有构篇精致、情感深厚的特点。对于规定性较强的乐府旧题，李商隐采用了情感蕴藉、语言平易的传统写法，并沿李贺诗开拓的方向继续发展，往往具有较高的创作水准。对于束缚相对较少的乐府新题以及据旧题改制者，仍学习李贺的独特诗风，却往往显露其典型缺陷，情感深沉但过分隐晦，构象晦涩破碎。即便如此，李商隐仍然创作了更多的乐府新题之作，以探索适合个人特质的独特诗风。

关键词： 李商隐　乐府诗　得失　情感类型　李贺

作者简介： 马婧，女，2010年获首都师范大学文学博士学位，主要从事乐府学、古籍整理学等有关研究。发表论文有《〈诗林广记〉体例的形成与宋代汇编体诗话》《唐宋时期乐府诗曲子词分际的探讨》等。

李商隐乐府诗今存《李夫人歌》《房中曲》《河内诗》（《楼上曲》《湖中曲》）《烧香曲》《无愁果有愁曲北齐歌》《又效江南曲》《王昭君》《离亭赋得折杨柳》八题十二首，在数量上不及李贺、张祜、温庭筠等乐府诗大家之作，但仍与曹邺、聂夷中、崔道融等匹敌，同属于创作了中等数量乐府诗的作家。论者或谓其《柳枝》五首[①]也是乐府之作，其实这五篇作品并非乐府。考“柳枝”为有关女子的名号，且宋人范晞文《对床夜语》卷五，在讨论白居易、刘禹锡、张祜、薛能与李商隐的《杨柳枝》等乐府

① 即“花房与蜜脾”“本是丁香树”“嘉瓜引蔓长”“柳枝井上蟠”“画屏绣步障”五篇。

创作（暂凭，含烟）后，称“商隐别有柳枝词”[①]，即指《柳枝》五首，则早至宋人，也认为这五篇作品并非乐府诗。

李商隐的乐府诗创作，与他人吟咏、生发本事，遵循该题主题传统的写法不尽相同。他善借别人之酒杯浇一己之块垒，往往借助现有的乐府诗题，抒写个人生活遭遇与特定感受。因此虽然数量不多，但仍能做到主题多样，或用于表明个人情感志趣，或描状特定场景境遇，或咏怀史事与历史人物，或感慨政治现实，创作于一生各个时期，于身亡前八年，仍有采用乐府体悼亡妻的《房中曲》之篇。李商隐笔下的乐府创作，并不仅是他青年时期用以学习锻炼写作技巧的工具，同时也是创作成熟时期的自主选择。然而，细检其乐府诗篇，部分佳作固然蕴藉深婉、沉博绝丽，呈现义山诗的典型风貌，但奥涩破碎之处也时常可见，整体创作水平并不及多为人所称的非乐府类七绝与五七言律诗。本文拟就这一现象加以分析，总结李商隐的创作经验，探讨乐府诗创作对李商隐独特诗风的意义。

一　创作之失的原因分析

在李商隐八题十二首乐府诗作品中，不尽人意之作主要表现为两种类型，一种情思深隐内敛，缺乏对众多意象的有效统摄，虽然各意象形象鲜明，连缀而下却无助于诗意的理解，主题隐晦难明，令人莫知所云。《烧香曲》典型体现了这一问题：

> 钿云蟠蟠牙比鱼，孔雀翅尾蛟龙须。漳宫旧样博山炉，楚娇捧笑开芙蕖。八蚕茧绵小分炷，兽焰微红隔云母。白天月泽寒未冰，金虎含秋向东吐。玉佩呵光铜照昏，帘波日暮冲斜门。西来欲上茂陵树，柏梁已失栽桃魂。露庭月井大红气，轻衫薄袖当君意。蜀殿琼人伴夜深，金銮不问残灯事。何当巧吹君怀度，襟灰为土填清露。[②]

《烧香曲》借烧香一事表现守陵宫人的凄凉心境，李商隐的构思原本精巧：陵园妾烧香其事本身，既可反映守陵宫人事死如事生的日常生活，又可作为宫人今昔生活对比的落脚点。所余黯淡之香灰，既可比拟虽享尽

① 丁福保：《历代诗话续编》上册，中华书局，1983，第442页。

② 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，中华书局，1988，第1846页。

君王烈火烹油般宠爱，如今却寂寥无依的宫人，又可照应“奄忽若飘尘”的轻尘意象，唤起有关的系列感受。然而《烧香曲》在行文中，并未有效应用这一构思，而是仅仅呈现了众多意象与场景细节，没有突出主题。诗篇前半部分以大量篇幅描写香炉上的纹饰、包香的蚕纸、云母煎香等细节，无法反映陵园妾境况，后半部分转而想象当前皇宫中欢乐喜庆的气氛，结尾两句才突然转而写守陵宫人愿随君王赴死的心愿。全篇表现守陵宫人的笔墨太少，并且隐含其辞，枝蔓芜杂的细节较多，情感又较为平缓深隐，无法有效组织纷繁的细节，影响了主题的表达。因此纪昀评曰：“此长吉体之不佳者，句句僻涩。”①

李商隐《李夫人歌》其三表现了其乐府诗创作的另一类问题，即虽然应用的众多意象都可见悲愁凄惶的情绪，情感较为强烈，但各意象与主题的联系较为深隐，意象彼此间缺乏连缀，仅仅是众多零散的片段，这是因为作者过分关注借助片段意象表达内心感受，而忽略了各意象之间的连贯性，故令人难以索解，表达效果仍然受到影响。诗云：

> 蛮丝系条脱，妍眼和香屑。寿宫不惜铸南人，柔肠早被秋眸割。清澄有余幽素香，鳏鱼渴凤真珠房。不知瘦骨类冰井，更许夜帘通晓霜。土花漠碧云茫茫，黄河欲尽天苍苍。②

该篇采用汉武帝怀念亡姬“李夫人”的乐府古题，抒写对亡妻的思念，围绕默望亡妻神像、自己形销骨立之态以及长夜独立的场景，选择臂钏、神像之香屑、妍眼，以及柔肠、鳏鱼、真珠房、瘦骨、冰井、晓霜、土花、苍天等意象以渲染这种心理。李商隐偏好细腻体验物事细节，甚至按个人心象加以夸张变形，在描写意象的过程中同时也抒发复杂情绪，所作时有李贺的幽诡风貌。然而经过如此处理的物象，整体而言固然能给人关于某种特定气氛的感受，却难以明了各自指代何事。加之作者的写作兴趣，更多倾向于在单个物象的描摹中表达情感，而非描述事件过程与经历，因此也往往忽略了意脉的连贯，导致全诗主题的隐晦不明。李商隐内敛的情感类型，以及以个人心象映照外界事物的思维习惯，成为他创作中的双刃剑，用之得当，则可形成寄慨遥深同时

① 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第1851页。
② 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第1234页。

又沉博绝丽的独特诗风；用之不当，则易造成意象僻涩且主题涣散的后果。李商隐直至生命的最后十年，才基本解决这一问题，其佳作也更多出现于这一时期。

李商隐虽然注意向李贺学习，但情感类型不同于李贺。如《烧香曲》《房中曲》等乐府之作，往往具有绵深持久的情感，而李贺同类诗作则充溢怨郁之气。因此何焯《义门读书记》评价："长吉诗虽奇，然指趣故自分明，若义山，则徒令人循诵而莫喻其赋何事耳。"[①] 李贺、李商隐都采用以内在心象为主导的取象构思方式，都偏好异化外界物事以表现主观感受，都倾向于将现实经历内化为一段情感历程，拆分为若干情绪片段，与不同意象相联系，细腻地加以多方体验，甚至所呈现的意象也往往具有瑰丽、幽诡等共同特征。然而李贺兀傲不平之气更甚，具有激切的情感特质，所选择表现的意象多包蕴作者郁烈的情感，因此主题显豁，笔下物事虽然也繁杂多样，但具有相对单一的情感基调与表现特征，不致给人过分芜杂之感。而李商隐在情感方面相对内敛深厚，在诗歌创作中，则更容易造成情思深沉曲折、意脉隐晦的效果，细节描写也往往成为芜蔓的枝节。在这种情况下，创作中主观情志的强化，往往有助于提升写作水平，避免个人情感类型易致的情感平缓、细节芜杂之弊。正以此故，李商隐所作乐府诗，多注重从亲身经历的精神事件出发，表达真实感受，而不是单纯吟咏本事，这也是他主动继承汉魏乐府"感于哀乐，缘事而发"传统的另一原因，并以此与推崇六朝乐府的时风异趣。如《无愁果有愁曲》即有感于国事而作，《李夫人三首》《房中曲》都表现了对亡妻的思念。

李商隐避免个人情感类型易致之弊的另一方式，是对创作的乐府诗题名类型加以选择。李商隐所创作的乐府诗题名类型，有乐府旧题、性质纯粹的乐府新题，以及据旧题改造而成的乐府新题三类。其中乐府旧题、据旧题改造而成的乐府新题两类，整体创作水平均高于乐府新题，是因为两类题名均有前人创作，提供了意蕴相对稳定的意象与表达方式，有助主题的统一。而对于据旧题改造而成的乐府新题，李商隐表现了更为浓厚的创作兴趣。就现存材料可见，在八题十二首乐府诗中，《离亭赋得折杨柳二首》收录于《乐府诗集·近代曲辞》"杨柳枝"题下，是中晚唐时期据横

① 何焯：《义门读书记》（下），中华书局，第1273页。

吹曲辞《折杨柳》生成的乐府新题[1]；《房中曲》是汉代早已出现的郊庙乐章，历代均无曲辞流传，李商隐却以之悼念亡妻；《无愁果有愁曲》是李商隐据北齐后主《无愁曲》所创，以致慨于不得善终之唐敬宗；《河内诗二首》中的《湖中曲》是李贺的新制。李商隐偏好此类乐府题名的创制，并且表现了一定的创作水准，是因为这类题名提供了偏中合宜的创作空间，既有一定的先在规定性，可提醒李商隐避免过分陷入一己之思绪，又较普通的乐府古题能提供更多的新变空间。

虽然李商隐遵循传统写作方法的乐府旧题创作，在三类乐府题名中整体水平更高，但是他出于对艺术创新的浓厚兴趣，创作了数量更多的乐府新题之作及据旧题改制成的乐府新题作品，以试验以心运物、按内心情志涂改外在物象的独特构思方式。李商隐即便在稍有规则可供依傍的据旧题新制之乐府题中，还是选择试验自己的独特构思，因此在《离亭赋得折杨柳二首》《房中曲》《无愁果有愁曲》《湖中曲》四题中，后三题都采用了其本人常用的以心运物、以特写呈现物象的独特构思方式，只是整体水平虽然超越纯粹的乐府新题，但仍不及乐府旧题。而《离亭赋得折杨柳二首》以人柳互相为喻且采用酒令问答之体，从风格到技巧仍遵循该题的传统写法，固然是受制于当时酒筵歌席的创作环境，艺术水平却广受赞誉，甚至超过为人所称的乐府旧题。李商隐在其他性质纯粹的乐府新题中，更是遵循了他本人的独特写作习惯，虽然这类作品的整体水平是三类题名中最次者，却正可见商隐追求艺术创新的艰苦努力。而李商隐的乐府旧题创作，遵循传统写作方式，仅可从构思之精致与内涵之深厚，依稀可见其一贯作风，极少呈现个人瑰丽的特色诗风，在《江南曲》《王昭君》《李夫人》三题五篇中，惟《李夫人》其三例外。

二　乐府佳作的成功经验

李商隐的乐府佳作，以不同类型题名的整体水平而论，古题超过据旧题翻新之题，据旧题翻新之题又超过纯粹的乐府新题。以风格面貌而论，都具有主题突出的特点，以此与上述《烧香曲》《李夫人》其三等不尽如

---

① 白居易晚年有“古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝”之句，可见《杨柳枝》的产生时间在中晚唐之交。李商隐之作称名“折杨柳”而非“杨柳枝”，也是该调甫生时名称尚未固定的反映。

人意之作不同。这类乐府佳作或仍采用独特写作方式，依据内在心象随意涂改外在物象，使之鲜明呈现，但幽艳的意象与主题之间的联系往往较为明显，对主题的表达也具有烘托气氛的作用，而不致使读者莫名其义。如《房中曲》一篇：

> 蔷薇泣幽素，翠带花钱小。娇郎痴若云，抱日西帘晓。枕是龙宫石，割得秋波色。玉簟失柔肤，但见蒙罗碧。忆得前年春，未语含悲辛。归来已不见，锦瑟长于人。今日涧底松，明日山头蘖。愁到天地翻，相看不相识。[①]

李商隐以蔷薇幽泣、翠带花钱尚小起兴，比拟妻亡后娇儿尚幼，自己孑然一身的状况，以云比幼儿之娇痴，以龙宫石、玉簟、罗碧比枕席被衾，以南朝乐府中常见之黄蘖比己心之苦。多种特别的意象，都围绕自己睹物思人、黯然伤魂的情感经历加以组织，而作者行文的意脉始终显明：前半部分有感于目之所见，视线由窗外之蔷薇而及床上娇儿，从而想到枕席被褥仍在，但爱妻已去，物是人非。后半部分专写内心之感受，前年分别时节的悲辛情景仍历历在目，但归家之日已仅能空见锦瑟，凄惶之下越发感叹自己十余年来生存之艰辛，将如黄蘖之苦，甚至进而想到天地翻覆之日，与妻黄泉相见，却也只有相望两不知的悲凉。全篇行文线索清晰，虽仍然出现众多意象，但并不仅仅是情绪片断的罗列，也没有单纯倚赖意象的连缀以行文，因此没有成为读者领会主题的障碍。李商隐换用了他人习用的表达方式，依逻辑顺序历述所见所感，故主旨明晰，并穿插以多种瑰谲意象，以表达内心的感受。

李商隐成功的乐府诗，与其他佳作一样，大体表现为两种写法，一种是择取瑰谲的意象，巧加组织，“如百宝流苏，千丝铁网，绮密瑰妍”[②]，同时又情思纷披，内蕴深厚，如《房中曲》《湖中曲》等皆属此类。商隐这类作品一直较受争议，或以为独具特色，自成一家，并以其善于用典的特色，适应了宋初台阁诗人以学问为诗的写作趣味，模拟为西昆体；或被认为“用事深僻，语工而意不及”[③]、形容刻镂之处“要非适用”[④]。直至

---

① 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第1034～1035页。

② 赵与时：《宾退录》第2卷，《宋元笔记丛书》，上海古籍出版社，1983，第22页。

③ 蔡启：《蔡宽夫诗话》，郭绍虞《宋诗话辑佚》卷下，中华书局，1980，第400页。

④ 赵与时：《宾退录》第2卷，第22页。

近世，他的这类作品才被世人普遍认可，如谢无量《中国大文学史》、郑振铎《插图本中国文学史》、刘大杰《中国文学发展史》等均予以好评。然而正是此类作品，集中体现了商隐不惮烦难，不断追求艺术创新的努力。正如上所述，在这一类型的表达方式中，只有处理好内在情感与诗材的关系，合理安排组织意象，不以之妨害主题的表达，才能真正造就形象鲜明、主题突出、风格独特的佳作。

而李商隐乐府佳作的另一种写法，则是采用看似平易的语言，表达内涵深厚的情感意趣，或情思摇曳，或真挚蕴藉，或浑厚沉痛，并以精致的构思，对行文之意脉巧加设计，如《江南曲》《王昭君》《离亭赋得折杨柳》，意趣活转之处，可见宋诗之端倪。王世贞曰："七言绝句，盛唐主气，气完而意不尽工；中晚唐主意，意工而气不甚完，然各有至者，未可以时代优劣也。"① 李商隐笔下非唯七绝如此，即便其他体裁之作也体现了中晚唐诗歌风貌日渐以意为主，部分佳作又不废盛唐诗气韵生动的特点。沈祖棻先生评《离亭赋得折杨柳枝二首》意脉腾挪结构精巧时就说："第一首先是用暗喻的方式教人莫折，然后转到明明白白地说出非折不可，把话说得斩钉截铁，充满悲观情调。但第二首又再来一个大翻腾，认为要折也只能折一半，把话说得宛转缠绵，富有乐观气息。于文为针锋相对，于情为绝处逢生。情之曲折深刻，文之腾挪变化，真使人惊叹。而这种两首诗用意一正一反，一悲一乐互相针对的写法，实从赠答体演化而来。"②

李商隐的这类乐府之作不再追求意象之瑰谲，而是专门着力于情感志意的深厚、文意勾连贯穿的巧妙，并且造语平实，以形成精深流丽的风貌。李商隐的这一创作追求，与李贺也有一定渊源。清人刘邦彦《唐诗归折衷》引唐汝询评李贺《金铜仙人辞汉歌》之语曰："唐云：创意极奥，摛词却质，乃长吉真妙处。今人拟其艳冶，反入魔境，殊不知此君呕心处，正不在此。"③ 刘邦彦引唐汝询语，肯定了李贺诗意深语质的特色。李贺诗虽也有部分作品如同《金铜仙人辞汉歌》，以国事为言，蕴含深厚的情感志意，语辞的艳冶不及他篇，但是他的创作整体而言仍然以美艳为特色，依靠意象的塑造与郁烈的情感，营造出视觉冲击强烈的画面，而非思

① 王世贞：《艺苑卮言》第4卷，《历代诗话续编》，中华书局，1983，第1007页。

② 沈祖棻：《唐人七绝诗浅释》，上海古籍出版社，1981，第244页。

③ 陈伯海：《唐诗汇评》（中），浙江教育出版社，1995，第1958页。

想情感深厚的类型。因此，李贺被评价为“盖《骚》之苗裔，理虽不及，辞或过之”“少加以理，奴仆命《骚》可也”。[①] 杜牧对李贺诗思想情感不够厚重、行文构思不尽规整严密的问题反复强调，李商隐深明其义却不置一词，仅有“京兆杜牧，为《李长吉集叙》，状长吉之奇甚尽”[②] 云云，但同时以创作实践延续李贺的探索，一方面固然是学习李贺的构思方式，以瑰丽谲怪的意象满足情感抒发的需要，一方面也汲取李贺创作的教训，学习其部分作品辞质意深的写法并加以改进，具体策略则是加深情感内涵，琢炼行文构思使之更加精巧，并应用相对平实的语言。

然而李商隐毕竟属于情感类型较为内敛深沉者，因此不免出现意脉时而过分曲折晦涩的弊病。在这一情况下，前代乐府诗讽时感世而又蕴藉深厚的特色，恰恰为李商隐提供了纠偏的资源，有助其作既情感深厚、构思巧妙又不至晦涩难解。如《柳》（江南江北）与名作《富平少侯》等作品，即均受乐府的滋养而成。《富平少侯》曰：

> 七国三边未到忧，十三身袭富平侯。不收金弹抛林外，却惜银床在井头。彩树转灯珠错落，绣檀回枕玉雕锼。当关不报侵晨客，新得佳人字莫愁。[③]

王夫之评其《富平少侯》“姿度雅入乐府”[④]，正是就该篇托古讽时、精深雅丽的特色而言。该作以汉富平少侯张放比少年天子敬宗，采用冷静的笔调，以荒淫事迹的铺陈结撰全篇，行文线索清晰，寓含深意却痕迹不彰，继承了汉乐府以至新乐府讽喻时事的传统。又如《柳》：

> 江南江北雪初消，漠漠轻黄惹嫩条。灞岸已攀行客手，楚宫先骋舞姬腰。清明带雨临官道，晚日含风拂野桥。如线如丝正牵恨，王孙归路一何遥！[⑤]

该篇被王夫之评价为“《柳枝词》演作律诗，倍为高唱”[⑥]，也是吸纳

① 陈治国编《李贺资料研究》，北京师范大学出版社，1983，第 3 ~4 页。
② 陈治国编《李贺资料研究》，第 4 页。
③ 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第 1 页。
④ 王夫之：《唐诗评选》，《船山全书》第 14 册，岳麓书社，1996，第 1123 页。
⑤ 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，第 1561 页。
⑥ 王夫之：《唐诗评选》，《船山全书》第 14 册，第 1126 页。

前代乐府诗蕴藉多情的风格特色，并在前人《柳枝词》以柳为人的构思方式的基础上加以改造，使之更为曲折精巧，以达到寄托深婉又富于曲折意趣的效果。商隐所擅长的七律之体，亦曾接受前人乐府的影响，具有精深华妙的特色。与此不同的是，商隐乐府佳作更多呈现蕴藉流丽的风貌，可视为他对于自己主流风格之外的尝试。

三　结论

李商隐的乐府创作数量不多，优劣参半，但均具有深于用思、构篇精致、情感深厚的特点。各篇分布于商隐创作生涯各时期，可见他结合个人性格特质、改进创作风貌的辛苦努力。其中，对于束缚相对较少，或据旧题改制的乐府新题，李商隐更多采用承自李贺的独特诗风进行创作，却往往彰显其典型缺陷，即构象晦涩破碎，情感过分深隐而未发挥统率作用。此类作品在商隐的乐府创作中恰恰数量最多，可见他对于艺术创新的不懈追求。对于规定性较强的乐府旧题，商隐相应采用了情感蕴藉、语言平易的传统写法，并沿李贺诗开拓的方向继续发展，往往具有较高的创作水准，且将常见于乐府的讽喻传统、深挚情感以及灵巧之构思施用于其他体裁的创作，对所擅七律等他体艺术水平的精进具有积极作用。李商隐用情深隐内敛的心理特质在其乐府创作中，成为决定作品面貌的重要因素，无论意象之雕琢僻涩，抑或风格之寄慨遥深、沉博绝丽，均与此有关，各篇多吟咏个人情感遭遇，而非如他人乐府泛咏本事的写法，也是受此影响所致。总之，李商隐的乐府创作，集中体现了前代创作传统与作家个人性格要素，对作品风貌的复杂影响。

《乐府学》稿约

《乐府学》是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是乐府学会会刊。专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊，诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。文稿一经采用，即赠样书，并付稿酬。

本刊于2015年6月2日正式开通网上投稿系统，请登录中国知网《乐府学》投稿。本刊不收审稿费。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿3个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@126.com

   联系电话：010－68901622　010－68901621

   联系人：张煜　曾智安

Manuscript

Research on Yuefu is sponsored by Chinese Poetry Research Centre CNU which is a key base built by Education Ministry humanities and social sciences of university and National level society " Association of Yuefu" . It is proceedings of association. We invite articles from home and abroad. So long as articles about Yuefu research, whether long or short, please contribute to us. If adopted, we will send stylebook and remuneration.

This print opened on – line submission system on June 2. 2015. Please login to CNKI and contribute to *Research on Yuefu*. No payment is charged for the peer review.

Matters need attention:

1. Please add authors brief introduction and contact information.
2. Article form please according to the newest Research on Yuefu.
3. Please provide English translation of titles.
4. If you cant get reply in 3 months, you can deal with by yourself.
5. Welcome electronic version. Please kindly mail to Yuefuxue@ 126. com

   Contact number: 010 – 68901622 010 – 68901621.

   Contact person: Zhang Yu Zeng Zhi'an.

勘　误

《乐府学》第十辑

《乐府学》第十辑王治田《李益、李贺“二李”并称及乐府齐名考》一文引文有误，特此更正如下：

第245页，原引李贺诗“江中绿雾起凉波”一首，当引此首：“汀洲白苹草，柳恽乘马归。江头樝树香，岸上蝴蝶飞。酒杯箬叶露，玉轸蜀桐虚。朱楼通水陌，沙暖一双鱼。”该页注4改为：“本集题作《追和柳恽》，郭茂倩《乐府诗集》卷二十六收入《江南曲》下，吴正子注以为是追和柳恽《江南曲》之作，王琦则云：‘今细校之，二诗意不相类，恐追和者另是一篇。’吴企明先生以为是借柳恽喻写沈亚之。案此诗当亦是用乐府古题写表送别之情，古人多有，各本诗题有别，无庸怪也。吴企明《李长吉歌诗编年笺注》，第642页，北京，中华书局，2012。”





出版社官方微信

www.ssap.com.cn



ISBN 978-7-5097-7616-2
定价：79.00 元